

Ari Karema

Kappaleiden lopetukset Bill Evansin sovituksissa

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi (AMK)

Musiikin tutkinto

Opinnäytetyö

20.5.2015

Tekijä Otsikko	Ari Karema Kappaleiden lopetukset Bill Evansin sovituksissa
Sivumäärä Aika	38 sivua + 1 liite 20.5.2015
Tutkinto	Musiikkipedagogi (AMK) tai Muusikko (AMK)
Tutkinto-ohjelma	Musiikin tutkinto
Suuntautumisvaihtoehto	Soitonopettaja, piano
Ohjaajat	Lehtori Kai Lindberg Lehtori László Süle
<p>Tähän työhön olen nuotintanut ja analysoinut Bill Evansin levytyksistä kolmekymmentä mielenkiintoista kappaleiden loppua. Tarkoitukseni oli ennen kaikkea selvittää, millaisilla harmonisilla ilmiöillä Evans välttelee jazzstandardeille tyypillistä diatonista II-V-I – kadenssia kappaleiden viimeisinä sointuina. Olen analysoinut kunkin kappaleen lopetukset ensin yksityiskohtaisesti, ja sen jälkeen koostanut niistä yhteenvetoja ja johtopäätöksiä.</p> <p>Evansilla oli tapana soittaa sovituksissaan kappaleen teeman viimeisen ”kakkosvitosen” päätteeksi yleensä jokin muu sointu kuin kaikkien odottama toonika. Tästä alkoi usein erillinen monen tahdin mittainen coda-osio, jossa harmoniaa pyöritettiin kiertotietä takaisin toonikalle tai lopulta jonnekin täysin muualle. Kiinnostavinta antia olivatkin juuri ne hetket, jolloin V-astetta seurasi jokin vaihtoehtoinen sointu. Näihin tarkoituksiin Evans hyödynsi jo pelkästään näissä esimerkeissä lähes kaikkia sointuasteita; selvästi yleisimpinä kuitenkin IV- ja #IV-aste. Oli erityisen mielenkiintoista huomata, kuinka helposti lyhydisillä soinnuilla pystyy hämärtämään sävellajituntua. Evans hyödynsi niitä paljon kuljettaakseen harmonian yllätyksellisiin paikkoihin ja lopettaakseen kappaleen muualle kuin alkuperäiseen toonikaan.</p> <p>Harmonian lisäksi olen käsitellyt ajoittain myös rytmisiä ilmiöitä. Rytmikalla on oleellinen osa kappaleen lopun tunnun saavuttamisessa – siinäkin määrin että se saattaa välillä tehdä harmoniamailman täysin toissijaiseksi. Työni pääfokus on kuitenkin harmoniassa. Kappaleiden lopetuksissa kysymys harmonisten jännitteiden purkamisesta korostuu, ja siksi ne ovat loistavaa materiaalia erilaisten kadenssien tutkimiseen. Koska käytännössä kaikki tonaalinen musiikki koostuu kadensseista, on tämän työn tulokset myös käyttökelpoisia kaikkiin tilanteisiin, joissa pelataan nelisointuharmonialla: säveltämiseen, sovittamiseen, improvisointiin ja reharmonisointiin.</p>	
Avainsanat	Bill Evans, harmonia-analyysi, lopetukset, piano

Author Title	Ari Karema Endings in Tunes Arranged by Bill Evans
Number of Pages Date	38 pages + 1 appendix 20 May 2015
Degree	Bachelor of Music Pedagogy
Degree Programme	Music
Specialisation option	Piano Teacher
Supervisors	Kai Lindberg, M.Mus László Süle, M.Mus
<p>In this project, I have transcribed and analyzed thirty endings of pieces recorded by pianist Bill Evans. My goal was to find out, how Evans avoids the typical jazz standard II-V-I ending in his pieces. I have analyzed each ending first in detail, and then compiled summaries and conclusions.</p> <p>Evans had a habit of following jazz themes' last II-V progression with something else than the expected tonic chord. The tonic was usually substituted with a special segment that prolonged the harmony, spinning it eventually back to the tonic or somewhere else. The most interesting moments were the ones where the fifth degree was followed by something unexpected. In my examples alone, Evans used almost all degrees of the chromatic scale for this purpose, the most common ones being the fourth and the sharp fourth degree. It was also interesting to notice how easily one's tonic perception can be obscured with Lydian chords. Evans used Lydian chords regularly in his harmonies to end tunes in different chords than the original tonic.</p> <p>In addition to harmony, I have also occasionally analyzed the rhythmic features of the pieces. They have a crucial role in achieving the feeling of an ending of a tune, even to the degree that harmony might seem secondary at times. Nevertheless, my main focus in this project is on harmony. The question of resolving harmonic tensions is emphasized in tune endings, and that is what makes them great material for exploring different chord progressions. Because practically all tonal music comprises of chord progressions, the results of this project are applicable to all musical situations that involve seventh chord harmony: in composing, arranging, improvising and reharmonizing.</p>	
Keywords	Bill Evans, harmonic analysis, tunes endings, piano

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Bill Evansista	3
3	Analyysit transkriptioista	5
3.1	Alfie	5
3.2	The Boy Next Door	5
3.3	Displacement	6
3.4	Easy Living	7
3.5	Emily	8
3.6	Everything I Love	8
3.7	Funkallero	9
3.8	Gone With the Wind	9
3.9	How Deep is the Ocean	10
3.10	How my Heart Sings	10
3.11	I Do it for Your Love	11
3.12	I Love You	11
3.13	Israel	12
3.14	My Heart Stood Still	12
3.15	Nardis	13
3.16	On Green Dolphin Street	14
3.17	Our Delight	14
3.18	'Round Midnight	15
3.19	Santa Claus is Coming to Town	16
3.20	A Sleeping Bee	17
3.21	Speak Low	17
3.22	Stella By Starlight	18
3.23	Swedish Pastry	19
3.24	Sweet and Lovely	19
3.25	Tenderly	20
3.26	T.T.T.T. (Twelve Tone Tune Two)	20
3.27	Walking Up	21
3.28	Waltz for Debby	22
3.29	Very Early	23
3.30	Woody 'n You	24

4	Yhteenveto	25
4.1	Harmonia	26
4.1.1	Harhapurkaukset V-asteelta codaan	26
4.1.2	Lopetukset muuhun kuin I-asteen sointuun	28
4.1.3	Vaihtoehtoiset lopettavan I-asteen sointutyypit	29
4.1.4	Kromatiikka loppusoinnuissa	30
4.1.5	Pitkät sointuketjut	30
4.1.6	Maj7-sointujen käyttö	33
4.1.7	Kadenssit bassopedaalin päällä	34
4.2	Rytmiikka	34
4.2.1	Pisteelliset neljäsosat ja kahdeksasosat coda-osioissa	35
4.2.2	Tempo rubato	35
4.2.3	Loppusoinnun rytminen sijoittelu	36
5	Pohdinta	37
	Lähteet	38
	Liite 1. Transkriptiot	

1 Johdanto

Eräälle huonosti valmistellulle soittokeikalle lähtiessäni muistan jonkun sanoneen, että kappaleiden alku ja loppu on tärkein - muuta yleisö ei edes huomaa. Oli se totta tai ei, Bill Evans antoi ainakin kappaleiden lopetuksille niiden ansaitsemaa painoarvoa.

Evansin lopetukset ovat aina herättäneet mielenkiintoni. Ne ovat täynnä harmonisia ja rytmisiä yllätyksiä, sekä häikäisevän hienoja pianojuoksutuksia ja korukuvioita. Evansilla oli laaja musiikillinen ymmärrys; hän tiesi yhtä lailla klassisen musiikin perinteistä kuin sen ajan modernin musiikin kiemuroista. Uskon, että kappaleiden loppuista Evans löysi vapautta yhdistellä ja kokeilla näitä tietojaan.

Kappaleiden loppuista voi oppia paljon. Moneen sovituksensa Evans on säveltänyt erilisen lopetusosion, joka kappaleen varsinaisen teeman jälkeen välttelee harmonista purkausta vielä muutaman ylimääräisen tahdin verran ennen todellista päätössointua. Näissä ns. coda-osioissa Evans on käyttänyt mitä erilaisempia kadensseja, jotka ovat kaikki käyttökelpoisia niin introihin, outroiin, reharmonisointiin, säveltämiseen - käytännössä kaikkeen musiikkiin, jossa käytetään nelisointuharmoniaa. Erityisesti harhapurkaukset, joissa V-astetta seuraa jokin muu kuin I-aste, ovat tärkeää harmonista sanavarastoa jokaiselle säveltävälle ja improvisoivalle muusikolle. Tästä työstä niitä löytyy aimo valikoima – ja jokainen niistä on jo valmiiksi todettu toimivaksi ja hyvän kuuloiseksi.

Innovatiivisen harmonian lisäksi Evansin soittoa nuotintamalla oppii paljon myös pianonsoitosta. Evanshan oli ns. todellinen pianisti; hänen tekniikkansa oli erinomainen ja hän hyödynsi tehokkaasti pianon ominaisuuksia tuottaen upeita soundeja. Näiden tekniikoiden näkeminen paperilla, ja sen jälkeen saman soundin tavoittelemisen alkuperäisiä äänitteitä apuna käyttäen parantaa varmasti jokaisen pianistin sanavarastoa ja tuntumaa soittimeensa.

Lukijan on hyvä tietää etukäteen seuraavat asiat:

Käytän kapulakielisyyden välttämiseksi ajoittain musiikin puhekielen termistöä. Puhun kakkosvitosista, joilla tarkoitan kvinttisuhteisia sointupareja, joista ensimmäinen on usein molliseptimisointu ja toinen dominanttisointu. Kappaleiden lopettavista osioista

käytän joko termiä outro tai coda. Sointia kuvaavana sanana käytän lainasanaa soundi, sillä se on yleisin tässä yhteydessä käytetty termi rytmimusiikissa.

Olen yleensä nuotintanut transkriptioihini pari tahtia teemasta ennen varsinaista codaa, jotta lukija saa käsityksen edeltävästä harmoniasta. Näissä tapauksissa olen käyttänyt kaksoistahtiviivaa erottamaan teeman ja codan.

Tekstissä puhun usein maj7-soinnuista, mutta nuoteissa ja sointuastemerkeissä ne on merkitty kolmiolla. Vähennetyissä soinnuissa käytän o-merkkiä ja m7b5-soinnuissa merkkiä ø.

Suluissa olevat nuotit tarkoittavat, että kyseisiä säveliä on vaikea erottaa levyltä, mutta on silti hyvin todennäköistä että ne on soitettu. Tällaisissa tapauksissa olen nähnyt parhaaksi kirjoittaa hyvän veikkauksen kirjoittamatta jättämisen sijaan.

Selkolukuisuuden vuoksi en ole aina sisällyttänyt sointumerkkeihin kaikkia lisäsäveliä. Joskus taas olen. Ne ovat kuitenkin lähinnä antamassa suuntaa harmoniasta. Lähes kaikissa käyttämissäni esimerkeissä Evansin kanssa soittaa rumpali ja basisti. Niissä tapauksissa olen nimennyt sointumerkit basistin soittamien pohjasävelten perusteella.

Kaikupedaalin käytön olen nuotintanut kokonaisuudessaan vain kappaleihin, joissa se on mielestäni tärkeä osa kokonaisuutta. Joissain nuoteissa merkintää pedaalinkäytöstä löytyy vain viimeisestä tahdistä. Se ei kuitenkaan tarkoita etteikö sitä esiintyisi muuallakin. Siitä huolimatta, että olen yrittänyt tehdä mahdollisimman huolellista työtä, pedaalin käyttöä on melko vaikea kuulla levyltä, joten pedaalimerkintöihin kannattaa suhtautua pienellä varauksella.

Kappaleessa 3 olen analysoinut codat tahti tahdilta. Tämä osio on melko yksityiskohtainen, ja siksi lukijalle saattaa olla mielekkäämpää siirtyä tämän johdannon ja Evansin biografian jälkeen suoraan yhteenvetoon kappaleeseen 4, ja vasta sen jälkeen syventyä yksityiskohtiin niiden asioiden osalta, jotka vaikuttavat erityisen mielenkiintoisilta.

2 Bill Evansista

Bill Evans, oikealta nimeltään William John Evans (16.8.1929–15.9.1980), oli merkittävä amerikkalainen jazzpianisti. Evans aloitti pianotuntien ottamisen kuusivuotiaana, ja harrasti musiikkia aktiivisesti koko nuoruutensa, omien sanojensa mukaan noin kolme tuntia päivässä. Ennen uraansa jazzmuusikkona, hän sai musiikinopinnoissaan vahvan klassisen musiikin pohjan: hän valmistui vuonna 1950 Southeastern Louisiana College:sta nimikkeillä bachelor of music piano pääaineena ja bachelor of music education. Hän hankki näinä aikoina myös paljon kokemusta erilaisissa tanssibändeissä, sekä palveli korkeakouluopintojensa jälkeen armeijan soittokunnassa pianistina ja huilistina (vuosina 1951–1954). (Pettinger 1998, 1-23.)

Läpimurtonsa jazzin saralla Evans teki vuonna 1958 päästessään Miles Davisin bändin jäseneksi, asuttuaan New Yorkissa kolme vuotta elättäen itsensä soittamalla sekalaisia ”pukukeikkoja”, eli häissä ja vastaavissa juhlissa. Davisin bändi oli aikansa parhaiten palkattu jazzyhtye, eikä huomiota Evansin suuntaan vähentänyt myöskään se, että hän oli muuten mustan bändin ainoa valkoihoinen soittaja. Hänen statuksensa jazzpiireissä nousi kertaheitolla, mutta kääntöpuolena Evans koki valtavaa painetta. Vain kahdeksan kuukauden keikkailun jälkeen hän päätyi jättämään yhtyeen. Osasyynä Davisin jättämiseen oli myös se, että hänen isänsä oli juuri sairastunut. (Pettinger 1998, 51-64.)

Evansilla oli erilainen idea triosta, kuin mihin siihen aikaan oli totuttu. Hän halusi koko bändin osallistuvan aktiivisesti improvisointiin, sen sijaan että rumpali ja basisti vain loisivat tasaisen rytmisen pohjan pianistin taustalla. Ajatus alkoi tuottaa tulosta Evansin löydettyä bändiinsä nuoren basistilahjakkuuden, Scott LaFaron. Trioformaattista tuli lopulta Evansin tärkein työllistäjä koko hänen uransa ajaksi, ja hänen nimensä jää historiaan yhtenä sen tärkeimmistä vaikuttajista ja uudistajista 1960-luvun alkupuolella. (Pettinger 1998, 86-116.)

Ennen kaikkea Evans oli kuitenkin yksi aikansa innovatiivisimpia jazzpianisteja. Hänen klassista perää oleva hienostunut kosketuksensa yhdistettynä omaperäisiin, rikkaisiin harmonioihin loi pianosta soundin, jollaista ei aikaisemmin oltu kuultu. Evans on maininnut varhaisiksi esikuvikseen mm. pianistit Nat King Cole ja Bud Powell, vaikkakin

hän painotti ottaneensa vaikutteita kaikesta mitä kuuli (Pettinger 1998, 38). Tästä hän puhui vuonna 1965 seuraavasti:

"You see, you learn from everyone. From Nat King Cole I'd take rhythm and sparsity; from Dave Brubeck a particular voicing; from George Shearing also a voicing, but of another kind; from Oscar Peterson a powerful swing; from Earl Hines a sense of structure. Bud Powell has it all, but even from him I wouldn't take everything. I wouldn't listen to a recording by Bud and try to play along with it, to imitate. Rather, I'd listen to the record and try to absorb the essence of it and apply it to something else. Besides, it wasn't only the pianists but also the saxophones, the trumpets, everybody. It's more the mind 'that thinks jazz' than the instrument 'that plays jazz' which interests me." (Ginibre 1965.)

Evansin tyylistä on kuultavissa myös selvästi klassisia, erityisesti impressionismin säveltäjien, kuten Debussyn ja Ravelin vaikutteita. Kysyttäessä Evansilta kuinka suoraan nämä vaikutteet tulivat, hän vastasi:

"No more than from jazz. It's whatever I've liked the sound of. I've built it by my own study, never consciously looking at a voicing in a score and saying, 'Gee, this would be nice to use'." (Lees 1962.)

Nyt, vajaa kolmekymmentäviisi vuotta hänen kuolemansa jälkeen, muun muassa Evansille tyypilliset klustereilla sävytetyt vasemman käden hajotukset ovat jokaisen jazzpianistin normaalia sanavarastoa. Hänestä on tullut itsessään eräänlainen koulukunta uusille pianistisukupolville, ja hänet nimeävät yhdeksi esikuvakseen suuri osa nykypäivän tunnetuimmista jazzpianisteista.

3 Analyysit transkriptioista

Tässä kappaleessa käyn läpi transkriptioni tahtikohtaisesti. Olen yrittänyt löytää logiikkaa ja yhteyttä teorialietoni ja kappaleiden antaman kuulokuvan välillä. Pääfokus on siinä, mitä tapahtuu kappaleiden teeman viimeisen kakkosvitosen jälkeen, ja miten se vaikuttaa lopun vaikutelmaan.

3.1 Alfie

Tahdeissa 3-4 II \emptyset 7 -V7alt -kadenssi luo vahvan odotuksen purkauksesta I-asteelle C-duuriin. Tahdissa 5 kadenssi purkautuu sen sijaan IV-asteelle, F Δ #11. Purkaus kuulostaa yllättävältä, muttei oudolta johtuen luultavasti siitä että F Δ #11 on lähes sama sointu kuin C Δ /F. Toisinsanoen se muistuttaa I-asteen harmoniaa.

Tahdeissa 5-8 Δ #11-soinnut laskevat kohti toonikaa; ensin kokosävelaskelissa, sitten puolissa. Melodiassa on kahden tahdin pituinen motiivi, joka toistuu toisella kertaa samanmuotoisena, vaikkakin hieman eri intervallsuhteilla. Melodia on soinnutettu lähes kauttaaltaan kvarteilla, mikä on tyypillistä Evansin soundille. Ketju päättyy dominanttitehoiseen Db6/9, puoli sävelaskelta toonikan yläpuolelle.

Tahti 9: Purkaus I-asteelle C Δ #11-sointuun, jonka päälle Evans vyöryttää neljää säveltä (D, E, F#, B), paikkaamalla vasemmalla kädellä oikean käden siirtymiset. Viimeisessä kahdessa soinnussa esiintyy taas kvarttisoundia.

3.2 The Boy Next Door

Tahdit 1-2: bVI7-V7 Bb-duurissa. Melodia nousee kromaattisesti kohti toonikaa.

Tahdit 3-6: Melodia nousee odotettuun Bb:n, mutta soinnuksi ei tulekaan I-asteen sointu vaan bVII-asteen Ab13. Soinnut vaihtuvat kvinttisuhteisesti päättyen lopulta bII-asteelle. Kyseessä on siis tritonuskorvattu III-VI-II-V -kadenssi dominantti- ja maj7-soinnuilla.

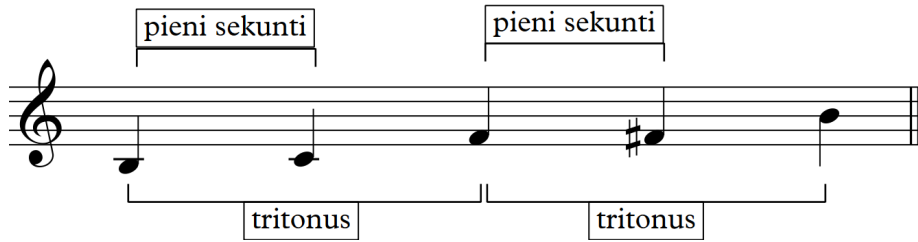
Tahdissa 7 on loppusointu $Bb\Delta$, jonka päälle Evans soittaa vuorotellen A- ja Bb-duuri-kolmisointuja. Vasemmalla kädellä Evans tuplaa soinnun toiseksi ylimmän sävelen. Bassisti soittaa hauskaasti saman mutta toisin päin; Evansin päästessä Bb:lle, basso laskee A:lle, tehden lopullisesta soinnusta aina $Bb\Delta/A$ kuuloisen. Dissonanssia tosin tuskin kuulee kontrabasson pehmeän soundin takia.

3.3 Displacement

Tahdit 1-2: Tavallinen diatoninen $III_m - VI_m - II_m - V - I$ -kadenssi, tosin rytmisesti mielenkiintoisesti sijoiteltuna; kappaleen nimen mukaisesti.

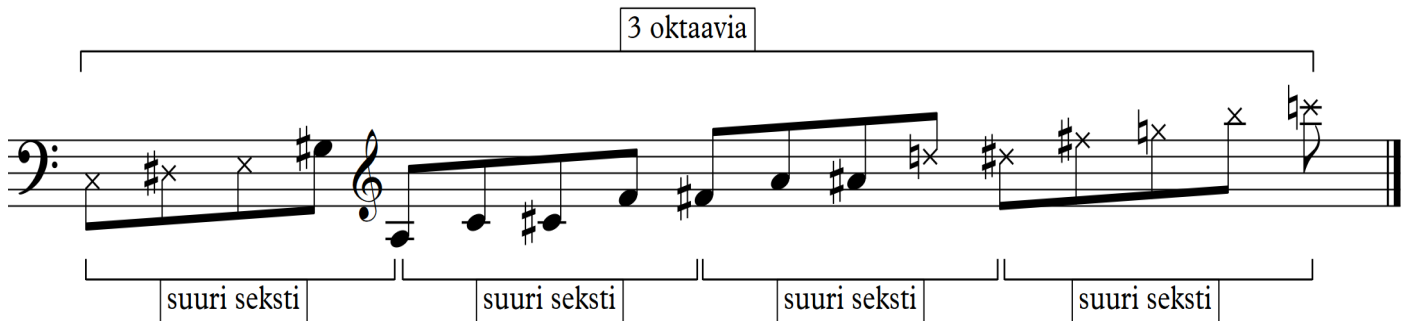
Tahdissa 3 on kaksi erilaista symmetristä melodiaa, jotka harmoniasta ulos menevällä soundillaan luovat hauskan kontrastin edeltäville ”turvallisille” sointuvalinnoille. Ensimmäisessä melodiassa soitetaan vuorotellen kvartti ylöspäin ja kvintti alaspäin; kvintti alkaa aina puoli sävelaskelta ylempää edeltävän kvartin viimeisestä sävelestä, ja kvartti alkaa puoli sävelaskelta alemmaa kvintin viimeisestä sävelestä. Lähtösävel on valittu niin, että ylöspäin menevät kvartit osuvat aina sävellajiin kuuluviin säveliin, jolloin sävellajin ulkopuoliset sävelet osuvat rytmisesti painottomiin kohtiin. Ensimmäinen melodia päättyy D-säveleen. D on alla olevan soinnun #11-sävel, ja G joka soi sen alapuolella tekee soinnusta $Ab\Delta\#11$. Toisessa melodiassa vuorottelevat ylöspäin kulkevat pieni ja suuri terssi, jotka alkavat aina puoli sävelaskelta ylempää siitä mihin edellinen jäi. Jälleen kolme ensimmäistä painollisella iskulla olevaa säveltä (Ab, C ja F) kuuluvat soinnun ensisijaiseen harmoniaan (Ab-lyydinen). Sen jälkeen melodia vaihtaa suuntaa ja jäljellä olevat sävelet edustavat lähinnä kokosävelasteikkoa. Melodia purkautuu E:hen, joka on Ab-duurille #5; hieman erikoinen mutta hyvän kuuloinen valinta. Toisaalta on hyvä huomioda, että pianon korkeimmassa rekisterissä dissonanssien teho vähenee huomattavasti, ja näin ollen erikoisemmatkin sävelet kuulostavat helpommin hyväksyttäviltä.

Viimeiseen tahtiin Evans on voinut saada idean Nicolas Slonimsky:n tunnetusta 1947 julkaistusta kirjasta *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns*. Ensimmäinen melodian voi johtaa esimerkiksi kirjan asteikosta numero 1 sivulta 1. Ideana on oktaavin jakaminen kahteen yhtä suureen osaan (kaksi tritonusta), ja lisäämällä yhden sävelen kummankin viereen - tässä tapauksessa puolen sävelaskelen päähän (Kuvio 1). Alkamalla B:stä saadaan silloin B, C, F, ja F#; Evansin kuvion neljä ensimmäistä säveltä. Tämän jälkeen Evans toistaa saman kuvion suuren sekunnin alemmaa.



Kuvio 1. Oktaavin jakaminen kahteen yhtäsuureen osaan. Slonimsky 1947, 1.

Toinen melodianpätkä löytyy Slonimsky:n kirjan sivulta 102 asteikosta 762. Siinä kolme oktaavia on jaettu neljään yhtä suureen osaan, eli suuriin seksteihin. Jokainen näistä seksteistä on vielä jaettu niin, että ne koostuvat pienestä terssistä, pienestä sekunnista, suuresta terssistä ja jälleen pienestä sekunnista. Esimerkissä 2 kuvio on aloitettu C:stä. Evansin soittamat sävelet on kirjoitettu tavallisilla nuotinpäillä.



Kuvio 2. Kolmen oktaavin jakaminen neljään yhtä suureen osaan. Slonimsky 1947, 102.

3.4 Easy Living

Tahdeissa 1-2 IIm7 - V7b9 on johtamassa I-asteelle eli Eb-duurisoinnulle.

Tahdissa 3 on sen sijaan harhapurkaus IV-asteelle eli Abm7, josta alkaa sarja kakkosvitosia IV-, III- ja II-asteelta.

Tahti 8 jättää V-asteen soinnullaan ilmaan lopullisen purkauksen odotuksen.

Tahdissa 9 päästään vihdoin I-asteelle, mutta Evans jatkaa vielä hausalla symmetrisellä kuljetuksella, joka koostuu maj7-arpeggioista, joita soitetaan pienissä tersseissä alaspäin kiihtyvällä tempolla. Kuljetus päättyy Evansille tyypilliseen lyydiseen I-asteen sointuun; tosin lopussa vaivihkaa lisätty b7 (Db-sävel) yllättää vielä kerran.

3.5 Emily

Tahdit 1-3: IIm7 - V7 teeman lopussa vihjailee I-astetta (G-duuria) tahdille 3, mutta sen sijaan Evans soittaaakin #IVø7 (C#ø7).

Tahdeissa 3-8 sointujen pohjasävelet laskevat kromaattisesti alas kohti toonikaa, mutta melodian puolesta kappaleen teemasta tuttu motiivi jatkaa ylöspäin luoden tyylikkään vastaliikkeen.

Tahdissa 9 saavutaan I-asteelle, mutta kuulijalta hämärretään sävellaji korvaamalla oletettu GΔ Gm7 - C7 kakkosvitosella. Tätä seuraa vielä toinen kakkosvitonen; Fm7 - Bb7, joka saa soinnut kuulostamaan lähinnä IIm7 - VI7 - IIm7 - V7 -kadenssilta Eb-duurissa. Modulaation dramatiikkaa lisää vielä tehokkaasti siirtyminen vapaaseen tempoon tahdissa 9.

Tahdissa 13 sointuketju jää lopulta soinnulle Ebm9, joka jättää ilmaan haikean tunnelman. Kakkosvitosketjua olisi luultavasti voinut jatkaa vaikka kuinka pitkälle vastaavalla efektilä, sillä tässä tapauksessa lähinnä bändin pysähtyminen jollekin soinnulle pidemmäksi saa aikaan lopun vaikutelman tietyn tonaliteettitunnun hämärryttyä. Evans hyödyntää *Emily*:n teeman melodista motiivia myös loppujuoksutuksessaan; tällä kertaa palasina Ebm11-arpeggiosta, jotka nousevat ylimpään rekisteriin vasemman käden tuplatessa kunkin arpeggion alimman sävelen oktaavilla.

3.6 Everything I Love

Tahdit 1-3: III7 - VI7 - II7 - V7 purkautuu tällä kertaa I-asteen (E-duuri) sijaan suuren terssin alemmas sointuun CΔ (bVIΔ). Kyseinen harhapurkaus ei kuulosta kovin huomiotaherättävältä, ehkä siksi että CΔ on hyvin lähellä E-mollia (Em/C). Tämän lisäksi CΔ-sointua seuraa välittömästi FΔ, jolloin huomaa että kyseessä on vain tritonuskorvattu II - V, tai ns. Lady Bird-kadenssin kaksi viimeistä sointua.

FΔ ei kuitenkaan purkaudu tahdissa 4 takaisin EΔ:n, vaan jatkaa Bb7-sointuun (EΔ:n tritonuskorvaus), josta kromaattisesti takaisin kohti III7 - VI7 - II7 - V7-kadenssia.

Tahdissa 7 V7 purkautuu jälleen bVI Δ -asteelle, mutta tällä kertaa Evans lähtee soittamaan lyydisiä sointuja kromaattisesti ylöspäin kohti toonikaa. Kun I-aste lopulta saavutetaan, se on enää juuri ja juuri korvalla tunnistettavissa toonikaksi. Tärkein tekijä, joka tässä tapauksessa sanelee viimeisen E Δ :n roolin kappaleen lopettajana lienee sen rytminen sijainti neljän samanlaisen soinnun seuraajana.

3.7 Funkallero

Tahdit 1-3: *Funkalleron* sävellaji on Cm. Kappale kulkee lopussa normaalisti II7 - V7 -kadenssin I-asteelle.

Tahdit 3-4: Evans jatkaa kuitenkin heti I-asteen jälkeen väldominantin Gb7 kautta IV-asteelle, ja jää siihen. Mollikappaleiden lopettaminen IV-asteelle ei jazzissa ole kovin epätavallista F7:n ollessa lähes sama sointu kuin Cm6, mutta Evans valitsee kuitenkin hieman erilaisen sävyn F7(#11b9), joka kuulostaa enemmän Co Δ -soinnulta kuin Cm6:lta. Evans soittaa loppusoinnun jälkeen vielä muutaman oktaavin verran F-dominanttidiasteikkoja.

3.8 Gone With the Wind

Tahdit 1-3: Kappale loppuu IIm7 - V7 kadenssiin Eb-duurissa, mutta purkautuu I-asteen sijaan sen tritonuskorvaukselle #IV-asteelle A7#11-sointuun. Siitä seuraa sarja kromaattisesti laskevia septimisointuja aina dominanttiselle bII-asteen soinnulle E Δ #11. Huomioimisen arvoista on Eb-sävelen säilyminen laskevien septimisointujen ylimpänä äänenä. Lähtien soinnusta A7#11:ta, Eb-sävelen funktio vaihtuu sointujen liikkeessa #11-5-#5-13-b7 ja on lopulta soinnun E Δ #11 Δ 7-sävel.

Tahdissa 4 Evans soittaa E Δ #11-soinnun päälle nousevan F#-duuripentatonisen melodian, jossa oikea käsi soittaa kaksi säveltä kerrallaan ja vasen yhden, luoden kvarttipinoja ja kolmisointujen käännöksiä.

Tahdissa 5 päästään toonikaan, jonka Evans alleviivaa paksulla Eb6/9-soinnulla. Sointua seuraa sarja kromaattisesti nousevia kvintti-intervalleja, jotka Evans soittaa kaikupedaali pohjassa luoden dissonoivan ja jännitteisen soinnin. Jännite purkautuu lopulta Eb Δ 9-sointuun, jolla Evans poistaa alta kaikupedaalin kakofonian luoden helpotuksen tunnun kuulijalle.

3.9 How Deep is the Ocean

Tahdit 1-3: Tahdissa 1 on $II\emptyset7 - V7$ I-asteelle Eb-duurissa. Tahdissa 2 alkaa kuitenkin purkauksen sijaan uusi melodinen motiivi niin sanotulla backdoor-kadenssilla eli kakkosvitosella joka alkaa IV-asteelta. Sama melodinen motiivi esiintyy symmetrisenä myös seuraavassa tahdissa suuren terssin ylempänä, kun tahdin 2 $Db7$ purkautuukin puoli sävelaskelta alaspäin $Cm7$ -soinnulle tahtiin 3.

Tahdit 4-5: Tahdeista 2-3 tuttu melodinen motiivi jatkaa kulkuaan ylöspäin, kun taas alla olevat soinnut kulkevat tasan pienen terssin korkeammalla suhteessa tahteihin 2-3. Tämä muutta melodiasävelet eri suhteeseen alla olevien sointujen kanssa aiempaan verraten, johtaen hienon kuuloiisiin harmonioihin.

Tahti 6: $Ab7$ purkautuu puoliaskeleen alas sointuun $G\Delta$, johon Evans jää hetkeksi.

Tahti 7: Tahtien 2-5 modulaatioiden ansiosta alkuperäinen sävellaji on tahdissa 6 jo sen verran hämärtynyt, että $G\Delta$ olisi kelvannut vallan hyvin jo lopettavaksi soinnuksi. Tästä huolimatta G :stä jatketaan vielä $Eb6/9$, alkuperäisen sävellajin toonikatehoon. Vaikutelmaa "kotiinpaluusta" tuskin on huomattavissa. Soinnussa on alimpana basistin soittama C ; silti Evans soittaa vasemmassa kädessään hajotuksen joka viittaisi enemmän sointuun $Eb6$. Oikeassa kädessään Evans soittaa kvarteilla harmonisoidun Eb-duuripentatonisen kuvion.

3.10 How my Heart Sings

Tahdit 1-3: $bVI7 - V7$ purkautuu I-asteelle C-duuriin, mutta I-asteelta alkaa välittömästi uusi rytminen motiivi.

Tahdit 3-6: Bändi alkaa soittaa pisteellisiä kahdeksasosia painottaen aina jälkimmäistä iskua, jolla sointu vaihtuu. Laskevat soinnut pohjaavat harmonialtaan dominanttisävyiseen Db -lyydiseen, samaan sointuun johon kierto päättyy tahdissa 6. Melodiassa säilyy urkupisteenä sävel C , jonka rooli muuttuu sointujen laskiessa $1 - 9 - 3 - \#11 - 5 - 13 - \Delta7$.

Tahdit 6-7: Rytminen motiivi loppuu ja Evans soittaa pitkän Db -lyydisestä koostuvan filin päätyen lopulta I-asteelle tahdissa 7.

3.11 I Do it for Your Love

I Do It for Your Love-kappaleella ei ole selvää sävellajia, joten kappaleen voisi lopettaa melkein mihin tahansa sointuun yhtäläisellä vakuuttavuudella. Kappaleessa kuitenkin palataan oleellisissa paikoissa aina G-duuriin ja -moliin sekä E-moliin, joten sävellaji on todennäköisesti silloin G/Em. Tahdeissa 1-3 on IIm-V7 kohti oletettua I-astetta eli G-duuria.

Tahdissa 4 mennään I-asteen sijaan IV-asteen mollille. Melodiassa on motiivina pienten terssien liikuttaminen puolissa sävelaskelissa ylöspäin. Melodia lähtee liikkeelle ensin sävelistä jotka ovat sisällä soinnun äänimaailmassa. Tämä pätee myös tahteihin 5 ja 6, joissa on samanlainen motiivi. Ylöspäin nousevat terssit johdetaan tahdeissa 4 ja 5 dominanttisointuun, jonka jälkeen Evans soittaa sointujen päälle dimi-arpeggioita alkaen aina soinnun pohjasävelestä. Tällöin dominanttisoinnut saavat 13#9#11-sävyä.

Tahtien 4-6 kadenssi on muuten tavallinen IVm7-bVII7-IIIIm7-VI7-IIIm7-V7, paitsi IIIIm7:n sijaan Evans soittaa vaihtoehtoisen soundin Bb7sus4, eli sävellajin bIII-asteen. Sointu johtaa kuitenkin VI-asteelle, joka on tritonussuhteessa kyseiseen sointuun.

Tahdissa 8 päästään V-asteen kautta I-asteelle, mutta odotetun duurin sijaan Evans valitsee hieman dramaattisemmin doorisen sävyn lopetussoinnulle. Evans luo hienon efektin soittamalla päällekkäin kahta eri kuviota soinnun päälle; vasemmassa kädessä Gm9:n ylärakennetta eli BbΔ, ja oikeassa kädessä neljän vierekkäisen sävelen kimppeja, jotka nousevat nopeasti kohti pianon ylintä rekisteriä G-doorista pitkin.

3.12 I Love You

Tässä kappaleessa aloitin nuotinnuksen viimeisen A-osan alusta. Monesti Evansin codat alkavat siitä mihin kappaleiden teemat päättyvät, eli viimeiseltä I-asteen soinnulta, jonka Evans korvaa jollain muulla. *I Love You*:n teema loppuu yleensä viimeisen A-osan 7:lle tahdille, eli kaksi tahtia ennen koko 32:n tahdin kierron loppua. Tässä sovituksessa Evans aloittaa coda-osion kuitenkin jo 4 tahtia ennen kierron loppua, eli teeman viimeiseltä.

Tahdeissa 5-10 on tahdin pituinen melodinen motiivi, jota kierrätetään II- ja III-asteelta alkavilla kakkosvitosisilla. Melodiassa painotetaan sointujen #11-säveliä.

Tahdeissa 11-12 on kromaattisesti laskeva ketju 7#9-sointuja. Basisti soittaa kvinttiympyrää alkaen Db:stä, luoden näin joka toiselle soinnulle ennemmin 13-sävyyn #9:n sijaan. Ketju päättyy I-asteelle 7#9-sointuun. Viimeisessä tahdissa Evans laajentaa soinnusta vielä hienosti pianon resonansseja hyödyntävän, dissonoivan F7#9#11-soinnun.

3.13 Israel

Israelissa Evans jatkaa teeman sointukiertoa kadenssilla, joka hyppää Im6-asteelta kolmannen asteen dominanttisoinnulle, ja jatkaa tästä samantyyillisillä soinnuilla kromaattisesti alaspäin. Kierto palaa näin ollen takaisin I-asteelle jo kolmannessa tahdissa, mutta koska soinnun sävy pysyy septimisointuna, purkausta ei tapahdu vielä tässä vaiheessa. Basson soittamat sävelet liikkuvat välillä kromaattisesti ja välillä kvinttiympyrää luoden vaihtelua dominanttisointuihin.

Sointukaruselli kiertää ympyrää kunnes päättyy jälleen kotiin I-asteelle tahdissa 7. Tässä kohtaa Evans muuttaa soinnun takaisin sävellajin mukaiseen D-molliin.

Viimeisessä tahdissa Evans soittaa hienoja pianistisia soundeja. Vasen käsi soittaa alkuun pohjalle Dm-kolmisoinnun oikean lisätessä soinnun 9- ja 11-sävelet päälle. Tämän jälkeen Evans soittaa oikealla kädellään pätjän teeman melodiasta vasemman käden arpeggioidessa samalla Dm6/9-sointua. Lopussa on vielä Dm9-tremolo, jossa Evans vuorottelee nopeasti soinnun septimiä ja noonia vasemmassa kädessä ja Dm-kolmisointua oikeassa.

3.14 My Heart Stood Still

Tahdit 1-2: Kadenssi kohti I-astetta F-duuria; IIIIm7-bIIIo7-IIIm7-V7.

Tahdit 3-8: V-aste purkautuu bVII-asteen maj7-sointuun (EbΔ), jota seuraa kvinttiympyrää liikkuvia maj7-sointuja. Melodia koostuu maj9-soinnun ylärakenteesta, joka liikkuu sointujen mukana aina kvarteilla ylöspäin. Tahdeissa 3-4 on periaatteessa tuttu Lady Bird-kadenssi, joka myös päättyy I-asteelle tahtiin 5. Sama kuvio toistuu kuitenkin odottamatta uudestaan I-asteelta, sointujen karatessa näin ulos sävellajista ja päättyen

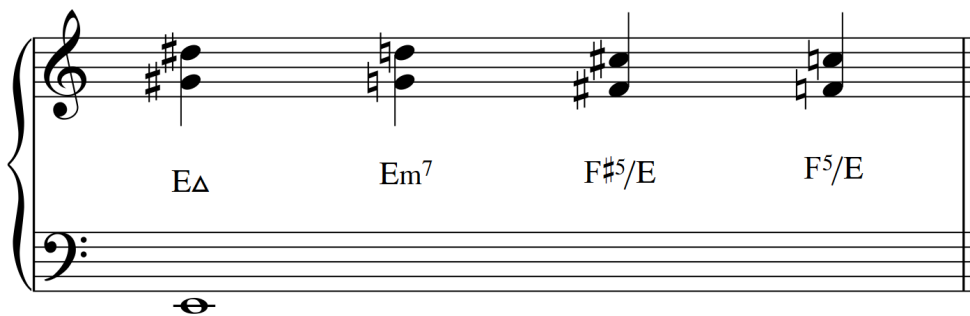
seuraavaksi II-asteen maj7:aan tahdissa 7, josta sama kuvio toistuu vielä kolmannen kerran. Mielenkiintoista tämältyyppisissä kadensseissa on se, että korva unohtaa nopeasti kappaleen alkuperäisen sävellajin ja alkaa sen sijaan kuulla modulaatioita, tässä tapauksessa kokosävelaskelissa ylöspäin (Eb-F-G-A).

Tahdissa 9 päädytään sointuun AΔ#11; suuren terssin alkuperäistä sävellajia ylemmäs. Purkaus kuulostaa lähes yhtä uskottavalta I-asteelta kuin FΔ.

3.15 Nardis

Tahdeissa 1-4 on *Nardiksen* teeman viimeiset neljä tahtia alkuperäisen teeman mukaisilla soinnuilla, mutta loppua varten bändi alkaakin soittaa 3/4-tahtilajiin alkaen tahdista 3. Idea tähän tulee siitä, että teemassa viimeinen sointu (Em7) soitetaan aina etuajassa edeltävän tahdin neljännelle iskulle, ikään kuin jakaen lopun tahdit 3/4+5/4. Kappaleen codassa Evans haluaa jatkaa 3/4-iskutusta vaihtamalla myös Em7:n jälkeen tulevat soinnut kolmen iskun välein. Tahtilaji ei periaatteessa muutu tämän takia, mutta olen helppolukuisuuden takia muuttanut sen nuottiin.

Tahdeissa 5-7 Evans jatkaa kolmeen soittoa E-pedaalin päälle. Tahtien 3-6 soinnut tulevat EΔ-soinnun terssiltä ja septimiltä kromaattisesti laskevista kvinteistä (Kuvio 3). Nämä luovat espanjalaistyylistä fryygistä sävyä harmoniaan.



Kuvio 3. Kromaattisesti laskevia kvinttisointuja E-pedaalin päällä.

E-pedaalin päälle olisi voinut soittaa yhtä hyvin myös laskevia kolmisointuja (G#m, G, F# ja F). Tällainen ratkaisu on yleisesti käytössä esimerkiksi kappaleessa *On Green Dolphin Street*. Evansin valinta soittaa harmonia pelkillä kvinteillä onkin lähinnä soundikysymys. Tahdissa 7 kvintit eivät laskeudukaan vielä odotetulla tavalla E-molliin, vaan lopullista purkausta edeltää vielä D/E, joka toimii relatiivisen dominantin tapaan. Tahdissa 8 sointukierro päättyy lopulta I-asteelle Em6/9-sointuun.

3.16 On Green Dolphin Street

Tahdit 1-6: Bändi pyörittää III7-VI7-II7-V7 -kadenssia, kuten tämän kappaleen lopussa perinteisesti tehdään.

Tahdit 7-14: Bändi alkaa soittaa *On Green Dolphin Street*:in alusta tuttua kadenssia (IΔ-bIIIΔ-IIΔ-bIIΔ), soittaen soinnut pisteellisen neljäsosan rytmissä. Jos otetaan pulssi pisteellisestä neljäsosasta, niin soinnut vaihtuvat 2+3+3 -logiikalla (lukuunottamatta kahta viimeistä sointua tahdeissa 13-14). Rytmisen tuntu muuttuu 3/4:n suuntaan, kun pisteellisiä nuotteja soitetaan pitkään, mutta kuvio menee kuitenkin tasan kolmen tahdin välein myös 4/4 -tahtilajissa. Tämä on oikeastaan vain nuotinnustekninen kysymys – Evansin tarkoitus tällä on ollut luoda jännitettä loppuhuipennukseksi, ja siinä hän onnistuu. Huomionarvoista on myös, että kyseisellä rytmillä on selkeä yhteys tahteihin 1-6.

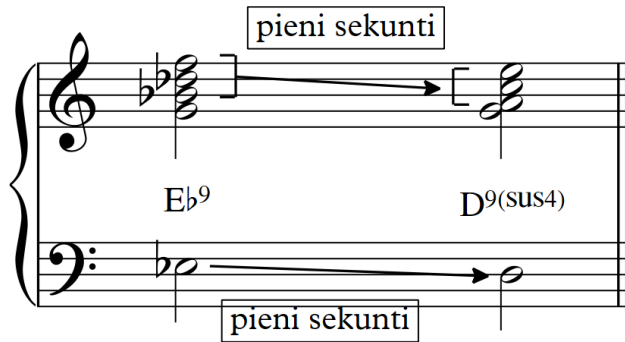
Tahti 15: Purkaus I-asteelle. Evans soittaa oikealla kädellä nopeasti Eb-lyydistä asteikko kohti pianon ylärekisteriä vasemman käden seurattessa hitaammin perässä kuusiäänisellä asteikolla, joka on käytännössä Eb-jooninen ilman neljättä säveltä. Oikean käden suunnanvaihdos äärirekisterissä vasemman käden jatkaessa yhä ylöspäin kuulostaa upealta. Kyseinen lopetus on yksi suosikkejani tästä kokoelmasta.

3.17 Our Delight

Tämän kappaleen nuotinnus alkaa suoraan coda-osiosta.

Tahdit 1-6: Ketju kakkosvitosia alkaen #IVø7-asteelta johtaa lopulta I-asteelle Ab-duuriin. Tahdeissa 5-6 palataan kappaleen teemasta tuttuun motiiviin.

Tahdit 7-8: Harmonia palaa I-asteelta vielä takaisin V-asteelle, ja purkautuu sen jälkeen puoli sävelaskelta alas #IV-asteelle D9sus4-sointuun, eli I-asteen tritonuskorvaukselle. Vaikka sointu ei olekaan tyypillisimpiä lopetussointuja, se kuulostaa tässä tapauksessa erittäin uskottavalta. Viimeinen sointu on ensinnäkin sijoitettu teemasta tutun rytmisen motiivin viimeiselle iskulle. Se siis ikäänkuin lopettaa rytmisen fraasin. Myös vahva puolen sävelaskeleen äänenkuljetus Eb9 ja D9sus4 -sointujen välillä vaikuttaa lopun tuntuun. Olen havainnollistanut äänenkuljetusta kuviossa 4.



Kuvio 4. Äänenkuljetus *Our Delight*:in lopussa.

3.18 'Round Midnight

Tahdit 1-2: Kakkosvitonen I-asteelle Eb-molliin.

Tahdit 1-4: Bändi soittaa sarjan sointuja ottaen uuden pulssin pisteellisistä neljäsosista. Olen vaihtanut tahtilajin helppolukuisuuden vuoksi 3/4:aan. Kadenssi lähtee V-asteelta ja laskee kromaattisesti aina bII-asteelle sijaisdominantille. Vasen käsi soittaa sointujen septimistä ja terssistä koostuvia laskevia tritonuksia yhdessä basson kanssa, kun taas oikeassa kädessä kolmen sävelen klusteri liikkuu kvinttiympyrää. Klustereissa on vuoroin sävelet b7-7-1 ja 3-4-#11 tehden soinnuista joko 7- tai 7#11-sävytteisiä. Evans käyttää pedaalia siten, että sointupareista ensimmäinen hajotus poistuu aina vasta pienellä viiveellä edellisen alta, korostaen osion dissonoivaa efektiä. Dissonanssi kasvattaa tehokkaasti jännitettä kappaleen lopetusta varten.

Tahdissa 7 purkaus ei tule kuitenkaan I-asteelle vaan neljännelle Ab7sus4-sointuun. Harmonialtaan sointu on melkein sama kuin I-asteen Ebm7, mutta eri pohjasävelellä. Tämä jättää tunteen siitä, että harmonia jää auki. Evans soittaa loppuun pätkän melodiaa, joka viittaa kappaleen teemaan.

3.19 Santa Claus is Coming to Town

Tahdit 1-2: Evans on uudelleensoinnuttanut kappaleen melodian. Harmonia koostuu I-VI-II-V -kadenssista, jossa jokaisen soinnun jälkeen on lisätty sijaisdominantti.

Tahdit 3-4: Sama idea jatkuu, mutta pohjalla oleva kadenssi on III-VI-II-V. Tahdissa 4 on F#7, joka ei kuulu mainittuun kadenssiin (eikä sen sijaisdominantteihin), mutta se toimii sen paikalle oletetun Ab7:n sijaisena, sillä melodiassa on siinä kohtaa Ab7 -sointuun sopimaton sävel Db.

Tahdit 5-6: Jälleen I-VI-II-V, mutta tällä kertaa soinnut dominanttisointuina ja VI- ja V-aste tritonuskorvattuina.

Tahdeissa 7-8 on V-asteelta kromaattisesti kohti I-astetta laskevia maj7-sointuja. Alla on jälleen pisteellisiin neljäsosiin pohjautuva rytmi; kahdeksasosanuoteissa mitattuna 1+2+1+2 jne. Sointujen ylin sävel vuorottelee terssiä ja tritonusta, tehden joka toisesta soinnusta maj7#11. Viimeisessä soinnussa bII-asteella on melodiassa rankan kuuloinen #9.

Tahti 9: Päädytään I-asteen soinnulle, joka on tosin säveliltään lähempänä VII-asteen duuria. CΔ#11#9 ilmoittaa soinnussa käytetyt sävelet, mutta lähempänä käytännön soundia olisi merkintä B/C. Evans itsekin viittaa B-duuriin lopussa soittamalla C-pohjaisen soinnun päälle pätjän kappaleen melodiaa B-duurissa. Tuloksena oleva harmonia on bitonaalinen, ja humoristisen kuuloinen. Tahdin viimeinen sointu Cadd9sus4 vaikuttaa lähinnä ottoon tyytymättömältä roiskaisulta. Tilanne on hyvinkin saattanut olla tämä, sillä kyseistä äänitettä ei koskaan julkaistu Evansin elinaikana. Viimeisessä soinnussa on joka tapauksessa äänenkuljetuksellisesti logiikkaa, sillä siinä edellisen soinnun ylenetyt sävelet on palautettu (F#-F ja D#-D) ja G pysyy paikallaan.

3.20 A Sleeping Bee

Tahdeissa 1-6 Evans pyörittelee harmoniaa septimisoinnuilla vältellen purkausta toonikaan, tässä tapauksessa Ab-duuriin. Tämä vältetään tahdissa 1 muuttamalla I-asteen sointu septimisoinnuksi, ja tahdissa 3 korvaamalla oletettu purkaus I-asteelle III-asteella.

Tahteja 5-6 Evans tehostaa vielä jakamalla tahdit rytmisesti oletetusta 4+4:sta 3+3+2:een, ja soittamalla neljäsosatrioleita ensimmäisen kuuden iskun päälle.

Tahdin 7 alussa on I-aste ja oletettu paikka kappaleen lopulle, mutta Evans jatkaa vielä Lady Bird-kadenssilla, eli $I\Delta - bIII\Delta - bVI\Delta - bII\Delta$. Kyseessä on siis normaali I - VI - II - V -turnaround, mutta tritonuskorvattuna ja soinnut muutettuna maj7-soinnuiksi.

Tahdit 8-11: Evans soittaa edelleen Lady Bird-kadenssia mutta nyt maj9-arpeggioissa niin, että vasemman ja oikean käden välillä säilyy koko ajan pieni tai suuri desimi.

Tahti 12: Purkaus I-asteelle, ja hieno teeman melodiaa mukaileva juoksutus ylöspäin. Oikeassa ja vasemmassa kädessä kulkee molemmissa Ab-duuripentatoninen asteikko niin, että käsien välille muodostuu pieniä desimejä ja suuria nooneja. Loppuun Evans ottaa hyvin tiheän $Ab\Delta 9$ -hajotuksen.

3.21 Speak Low

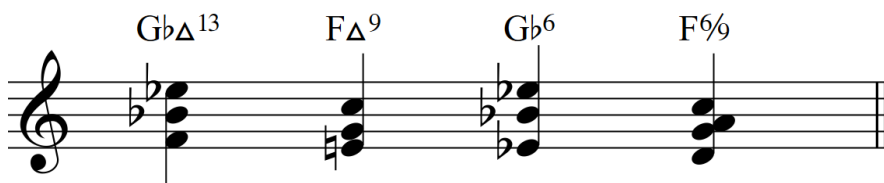
Tahdit 1-2: $IIIm7-V7-I\Delta/V$ F-duurissa.

Tahdit 3-6: Evans soittaa V-asteen pedaalin päälle I- ja $bVII$ -asteen $\Delta 7$ -sointuja laskevilla hajotuksilla.

Tahdit 7-8: Seitsemänteen tahtiin $Eb\Delta$ nousee $E\Delta$:ksi. $E\Delta$:lla on dominanttinen vaikutelma, sillä korva odottaa että soinnut nousevat $Eb\Delta$:lta kromaattisesti toonikalle. $E\Delta$:n rytmisen sijainti ei kuitenkaan anna vielä odotusta purkauksesta I-asteelle, sillä se on codan sointupareista kolmannen parin ensimmäinen sointu, ja täten rytmisesti painollisella iskulla. Korva olettaa että purkaukset tulevat yleensä painottomilta iskuilta painollisille. Tahdissa 8 on toinen dominanttifunktioinen sointu eli $bII\Delta$ ($Gb\Delta$). Tässä kohtaa

Evans on taas onnistunut hämäämään sävellajituntua, sillä $G\flat\Delta$ kuulosta mielestäni melkein modulaatiolta bII -asteelle.

Tahdit 9-10: Kahdelle kädelle jaettu triolirytmijohdattaa lopulta takaisin I-asteen sointuun $F6/9$:n. Evans soittaa vasemmalla kädellä F :stä alkavan kromaattisesti laskevan linjan oikean soittaessa väleihin vuoroin G :stä ja $B\flat$:stä alkavat kvarttisoinnut. Kun vasemman ja oikean käden sävelet yhdistää, saadaan vuorottelevia $G\flat\Delta$ - ja $F\Delta$ -sointuja, eli vuorottelevaa toonikaa ja sen sijaisdominanttia. Viimeiseen sointuun Evans lisää myös soinnun terssin, joka merkkää muutosta avoimemmasta harmoniasta takaisin ”kotiin” toonikatehoon. (Kuvio 5)



Kuvio 5. *Speak Low*:n lopun harmonia.

3.22 Stella By Starlight

Tahdit 1-2: *Stella By Starlight*:in teeman lopun mukainen mollikakkosvitonen I-asteelle ($B\flat$ -duuriin).

Tahdit 3-6: Purkaus tulee $\#IV$ -asteelle sointuun $E\emptyset7$, josta seuraa sarja kakkosvitosia. Bändi soittaa pisteellisen neljäsosan rytmiä näiden neljän tahdin ajan. Evans jakaa sointuja rytmisesti molemmille käsille; vasemmalla hän tuplaa melodian aina kahdeksäsosan oikeaa kättä myöhemmin.

Tahdissa 7 päästään takaisin II -asteelle. Evans soittaa harmoniat ulos lähinnä asteikkomaisilla melodioilla varsinaisten sointujen sijaan: Ensin C -lokrista $C\emptyset7$:n päälle ja sitten F -dominanttidimiasteikkoa $F7$:n päälle.

Tahdissa 8 I-asteen purkausta viivytetään vielä I-asteen vähennetyllä soinnulla. Jälleen Evans soittaa harmonian ulos skaalalla joka tässä tapauksessa on $B\flat$ -dimiasteikko.

Tahdissa 9 on I-asteen ilotulitus, jossa Evans soittaa molemmilla käsillä $B\flat\Delta9$ -sointua läpi pianon rekisterin. Loppusilauksena Evans lisää sointuun vielä lyhdisen sävyn.

3.23 Swedish Pastry

Tahdit 1-7: Evans pidentää loppua toistamalla teeman viimeisellä kakkosvitosella olevan melodian kokosävelaskeleen ylempää III-asteelta. Tämän jälkeen melodia toistuu vielä uudestaan II-asteelta. Tahdissa 7 ei soiteta varsinaisesti sointuja, mutta basso laskee pianon melodian rytmiä mukaillen kromaattisesti IV-asteelta toonikaan.

Tahti 8: Bluesille tyypillisesti Evans päätty lopussa I-asteen Bb7#11-sointuun, jonka hän koristaa FmΔ-arpeggiolla. Yllätys tulee vasta sen jälkeen, kun sointu vaihtuu sen tritonuskorvaukseen EΔ#11. Kyseessä on kikka, jota Evans käytti paljon - erityisesti jos kappale oli Bb-blues tai rhythm changes (*I Got Rhythm*:n sointukierto).

Tahdit 9-10: Evansin teemakappale *Five*, jota hän käytti usein setin outrona, esitettiin usein tällä samalla lopulla. *Swedish Pastry* on todennäköisesti ollut tässä tapauksessa siis setin viimeinen kappale, ja Evans on lisännyt palan sävellystään päätteeksi. Tahdissa 10 toistuu sama idea kuin tahdissa 8, mutta I-asteen sointu onkin tällä kertaa Δ#11#9-sävyinen: A-duurisointu Bb-kolmisoinnun päälle.

3.24 Sweet and Lovely

Tähän sovitukseen Evans on miettinyt erityisen hienoja harmonioita. Nuotinsin ihan mielenkiinnosta kappaleen viimeisen A-osan kokonaan.

Ensimmäisessä kahdessa tahdissa huomionarvoista on vasemman käden hajotus; joka soinnun myötä suurista sekunneista koostuvaan hajotukseen tulee yksi sävel lisää.

Tahdeissa 3-4 Evansilla on vasemmassa kädessä tritonus ja oikeassa melodia sekä dominanttisointujen ylärakenteet. Evans ei soita kaikkia säveliä yhtä aikaa, vaan vuorottelee niitä saadakseen soitettua jatkuvia neljäsosatrioleita. Käytännössä koko viimeinen A-osa on soinnutettu muunnetuilla dominanttisoinnuilla.

Tahdit 6-10: Evans katkaisee viimeisen teeman jo ennen toonikalle johtavaa kakkosvitosista, kaksi tahtia ennen teeman loppua. Tahdista 7 alkaa outro, jonka melodia muistuttaa paljon kappaleen teeman viimeistä fraasia, jonka se tässä korvaa. Itse teemassa kyseinen melodia purkautuu toonikaan C:hen, mutta outrossa se vie Gb-duuriin viittaa-viin säveliin, eli I-asteen tritonuskorvaukseen. Viimeisessä tahdissa bändi päättää kap-

paleen yhdessä lyydiseen I-asteen sointuun. Evansin tiheä aivan pianon ylärekisteristä soitettu hajotus on epätavallinen, mutta soi hyvin. Evans käyttää outron melodiaa myös introna kappaleen alussa.

3.25 Tenderly

Tahdit 1-2: III \flat m7-VI7-IIIm7-V7 Eb-duurissa.

Tahdit 3-15: Tahdissa kolme on harhapurkaus; I-asteen sijaan bII-aste. Tämä ei sinänsä ole vielä suuri yllätys, sillä on melko tavallista päätyä lopussa ensin bII-asteelle, ja purkaa siitä sitten I-asteelle. Harmonia ei kuitenkaan purkaudu vielä, vaan alkaa kvinttiympyrää kiertävän maj7 \sharp 11-sointujen ketjun. II-asteelle päästyään sointu laskee takaisin bII-asteelle ja aloittaa saman kierron uudestaan. Parin kierron jälkeen kuulija on täysin unohtanut alkuperäisen sävellajin. Kappale päättyy lopulta hidastuksen valmistelmana täysin uskottavasti bII-asteelle E Δ :n. Vaikka bII-aste onkin periaatteessa dominanttitehoinen, se kuulosta tässä toiston takia jo ihan toonikalta. Loppuhidastus lisää myös huomattavasti lopun uskottavuutta.

3.26 T.T.T.T. (Twelve Tone Tune Two)

T.T.T.T. on sävelletty kaksitoistasäveljärjestelmän pohjalta. Se tarkoittaa, ettei melodiassa toistu yksikään sävel, ennen kuin kaikki muut 11 kromaattisen asteikon sävelet on käyty läpi. Tähän kappaleeseen Evans teki vain yhden rivin, joka soitetaan teemas- sa viisi kertaa läpi eri rytmeillä ja intervallien käännöksillä. Tekniikan luonteesta johtuen selvää sävellajia on vaikea erottaa, joten kappaleen voisi todennäköisesti lopettaa melkein mihin tahansa sointuun. Esimerkiksi kappale nimeltä *T.T.T.* (joka on toinen Evansin kaksitoistasäveljärjestelmällä tehty sävellys) loppuu dimisointuun, joka normaalissa tonaalisessa kappaleessa olisi melko jännitteinen ratkaisu.

Loppua edeltää tässä kappaleessa teeman melodia säestämättömänä bassosoolona. Tämän jälkeen bändi soittaa yhdessä neljä tahtia kromaattisesti laskevia maj7 \sharp 11-sointuja päättyen lopulta Db Δ #11:n. Hieman samanlainen ratkaisu on myös *Santa Claus Is Coming to Town*:in lopussa, mutta tällä kertaa hajotusten ylin sävel on aina #11. Erityisen tästä lopetuksesta tekeekin Evansin idea soittaa aina vasemmassa kädessä kromaattisesti laskeva linja ensimmäisen soinnun maj7:ltä seuraavan soinnun sekstiin. Evans pitää pedaalia pohjassa kunkin linjan aikana saaden aikaan dissonoivamman

efektin. Viimeisessä tahdissa Evans palaa vielä kerran teeman kahdentoista sävelen riiviin.

3.27 Walking Up

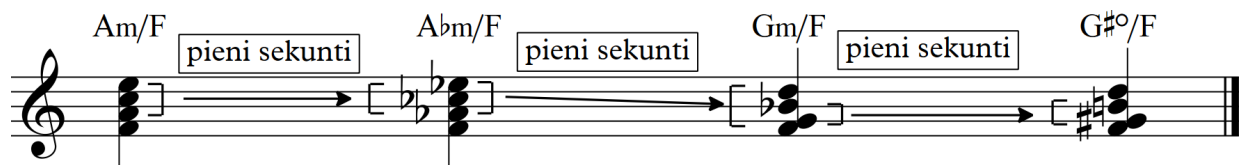
Walking Up:in teema koostuu melkein kokonaan maj7-soinnuista; ainoastaan kappaleen B-osassa mennään erilaiseen sävyyn. Ensimmäisessä tahdissa on II-V kappaleen hengessä eli maj7-sointuina.

Tahdit 2-4: Evans viivästyttää purkausta I-asteelle C-duuriin aloittamalla jälleen sarjan kromaattisesti laskevia maj7-sointuja, tällä kertaa #IV-asteelta. Tahtien melodinen ja rytmisen motiivi luovat selkeän linkin kappaleen teemaan. Evans hyödyntää hajotuksissaan kvinttejä, ja luo niillä vuoroin maj7#11- ja maj7b9 -sointuja. Jokaisen sointuparin jälkimmäisessä soinnussa viimeinen melodiasävel b9 tekee erityisen makean dissonanssin. Vasen käsi soittaa oman osansa toisin päin kuin oikea; siinä missä oikean hajoitus liikkuu ylöspäin, vasemman liikkuu alaspäin.

Tahti 5: Evans soittaa I-asteen maj7#11 päälle symmetrisen kaksiaänisen kuvion. Äänet lähtevät kvartin päästä toisistaan, jonka jälkeen alempi sävel liikkuu puoli sävelaskelta alaspäin ja ylempi suuren terssin alaspäin. Tämän jälkeen alempi laskee jälleen puoli sävelaskelta ja ylempi nousee suuren sekunnin. Tuloksena saadaan vuorotellen kvartteja ja suuria sekunteja, jotka laskevat kokosävelaskelissa. Kuvio lähtee soinnun ”sisältä” sävelistä F# ja B, käy ulkopuolella ja palaa lopulta kvarttisointuun, jossa on sävelet E ja A; vallitsevan soinnun terssi ja seksti.

3.28 Waltz for Debby

Tahdeissa 1-2 on C-pedaalin päälle soitettava kahden tahdin pituinen motiivi, joka toistuu kolme kertaa teemassa ennen loppua. Nuotinsin niistä viimeisen. Soinnut eivät vaikuta sointumerkkiensä perusteella liittyvän mihinkään tuttuun kadenssiin, mutta korva sanoo kuitenkin sointujen vaihtuvan loogisesti. Kun hajotukset yksinkertaistaa huomaa, että äänenkuljetus on vahvaa (Kuvio 6). Jokaisessa soinnussa on yhteisenä sävelenä F, jonka päällä liikkuvat kolmisoinnut Am, Abm, Gm ja G#o. Näiden ylärakenteiden sointusävelet liikkuvat siis täysin kromaattisesti viimeistä vähennettyä sointua lukuunottamatta.



Kuvio 6. *Waltz for Debby*:n tahtien 1-2 yksinkertaistettu harmonia ja äänenkuljetus.

Tahdissa 3 on bVI-asteen 6/9sus4, jossa on vielä soinnun terssi ylimpänä. Soinnulla on pidätetty sävy, ja se muistuttaa paljon GbΔ:aa eli bII-astetta. Se jättää ilmaan odottavan vaikutelman.

Tahdista 4 lähtee yllättävän kuuloinen sarja sointuja jotka johtavat lopulta I-asteelle. Sointuasteet ovat bIIΔ-IIIΔ-IIΔ-V7alt-IΔ. Kadenssista erikoisen tekee IIIΔ-aste bIIΔ:n ja IIΔ:n linkkinä. Käytännössä bIIΔ voisi hyvinkin kestää koko tahdin ja siirtyä suoraan IIΔ:ksi ilman että kadenssi kuulostaisi vähemmän johdonmukaiselta. IIIΔ sijoittuu tahdin painottomalle osalle, ja voisi siksi hyvin olla oikeastaan jokin muukin maj7-sointu. IIIΔ liikkuu kuitenkin kokosävelaskeleella alaspäin IIΔ:een - soundi jota Evans käyttää laajasti monessa sävellyksessään ja kappaleiden lopetuksissa. Se tekee siitä tutun ja loogisen kuuloinen valinnan. On myös hyvä huomata, että maj7-sointujen paralleelin liikuttamisen naamioimiseksi melodia tekee aina vastaliikkeen; siinä missä sointu nousee, melodia laskee, ja päinvastoin.

3.29 Very Early

Tahdit 1-6: I Δ -VI7 johtaa tahdista 3 alkavaan motiiviin, jossa soitetaan diatonisia sointuja nousevalla bassolinjalla II-asteelta V-asteelle. Evans soittaa kuvion ensin keskirekisteristä, sitten korkeammalta ja kevyemmin. V-aste muuttuu add9-soinnun sijaan dominanttisoinnuksi toisella kertaa.

Tahdit 7-9: Edellisistä tahdeista tuttu motiivi jatkuu samalla melodialla, mutta sointuvärit on muutettu. Vaikka sointujen pohjasävelet poukkoilevatkin epäloogisen oloisesti, soinnut on todennäköisesti rakennettu alkuperäisen diatonisen bassolinjan pohjalta, ja sointujen pohjasävelet muutettu sen jälkeen uusien sointusoundien kanssa yhteensopiviksi. Jos tahdeissa 7-9 olisi käytetty samaa bassolinjaa kuin tahdeissa 1-6, soinnut olisivat: Dm11, E6/9, F6/9, G Δ , (eli lähes samat) (Kuvio 7). Sointuhajotukset on muutettu tahdeissa 7-9 kvarttisoinnuiksi, ja se tekee niistä harmonisesti avoimemmat reharmonisointia varten.

The figure shows four chords written in a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The chords are labeled above the staff: Dm11, E6/9, F6/9 (sus4add3), and G Δ . The bass line is labeled "reharmonisoimaton bassolinja:" and shows a sequence of four notes: D, E, F, G.

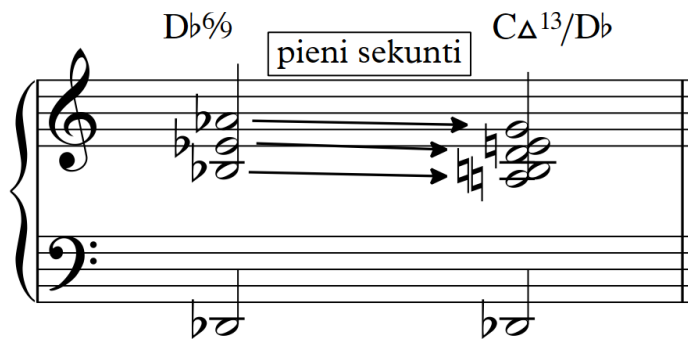
Kuvio 7. *Very Early*:n tahtien 7-9 sointumerkit kirjoitettuna tahtien 1-6 reharmonisoimattoman bassolinjan pohjalta.

Viimeisessä tahdissa kadenssi purkautuu V-asteelta yllättäen B Δ :lle eli VII-asteelle; toonikaa puoli sävelaskelta alempaan sointuun. Purkaus kuulostaa hieman modulaa-tiolta, mutta antaa lopulle hienon kirkkaan sävyn. On hyvä pistää merkille, että tässä ta-pauksessa V-asteen sointu on muutettu dominanttisoinnun sijaan maj7-tyyppiseksi. Se vähentää vetoa I-asteelle mahdollistaen epätavallisempia vaihtoehtoja.

3.30 Woody 'n You

Tahdit 1-7: Outro, jonka Evans soittaa myös kappaleen alussa introna, rytmitelee I- ja bVII-asteen soinnuilla. bVII-asteen soinnussa on mielenkiintoista se, ettei Evans soita soinnun terssiä ollenkaan. Sointujen soundi tulee oikeastaan oikean käden kvarttisoitujen ja vasemman käden kvinttisoitujen vastaliikkeestä.

Tahdissa 8 kappaleen lopettaa melko lailla sävellajista ulkona oleva sointu; pohjasävel pysyy kyllä toonikassa mutta muut sointusävelet muistuttavat enemmän C Δ :aa eli puoli sävelaskelta toonikaa alemmaa sointua. Kyseinen ratkaisu kuulostaa silti hyvältä ainakin kahdesta syystä; äänenkuljetus on vahvaa suhteessa edelliseen sointuun Db6/9 (Kuvio 8), ja toisaalta korva hyväksyy sen helpommin kappaleen lopettavaksi soinnuksi, koska se on sijoitettu rytmisesti kahdeksan tahdin syklin loppuun. Tämä on hyvä esimerkki siitä, että harmonian ei tarvitse päätyä ns. kotiin lopun tunnun saavuttamiseksi, kunhan rytminen kieli ilmentää loppua tarpeeksi vahvasti.



Kuvio 8. *Woody 'n You*:n lopun äänenkuljetus.

4 Yhteenveto

Melkein kaikissa kappaleissa teeman jatkeeksi oli sävelletty loppua varten erillinen coda-osio, jonka tarkoituksena oli lisätä jännitettä tehostamaan kappaleen lopullista päättymistä. Jännitteen lisäys tehtiin joko rytmisesti (usein pelaamalla tahtilajitunnun muutosten kanssa tai tempo rubatolla) tai harmonisesti (lisäämällä dissonanssia tai kuljettamalla harmoniaa sävellajin ulkopuolelle). Monesti käytössä olivat kuitenkin molemmat tehokeinot samaan aikaan.

Outrot olivat harvoin täysin irrallisia muusta kappaleesta. Joskus kappaleen intro oli täsmälleen sama kuin outrokin, joskus taas outro hyödynsi muunnellen kappaleen teemasta tuttuja melodisia tai rytmisiä motiiveja.

Tässä kappaleessa summaan yhteen tärkeimpiä ilmiöitä, joita lopetuksissa pistin merkille. Olen koonnut monista aiheista taulukon, josta selviää kappaleen nimi, kyseessä olevan ilmiön paikka nuotissa, sointuasteet suhteessa kappaleeseen, sekä sama reaalisointumerkkeinä transponoituna C-duuriin (tai C-molliin riippuen siitä, onko kyseessä duuri- vai mollikappale). Transponoitujen versioiden on tarkoitus auttaa eri kadenssien soundien vertailua toisiinsa.

4.1 Harmonia

Kappaleiden lopetusten tarkastelussa harmoniselta kantilta mielenkiintoisimpina nousi esiin erityisesti kolme paikkaa:

1. Hetki jolloin siirrytään codaan, joka korvaa teeman lopettavan soinnun
2. Codan viimeinen, ja myös koko kappaleen lopettava sointu
3. Matka, jonka aikana siirrytään lopettavaan sointuun, eli 1. ja 2. välinen siirtymä

Paikkaa 1. käsittelen kappaleessa 4.1.1

Paikkaa 2. käsittelen kappaleissa 4.1.2 – 4.1.4

Paikkaa 3. käsittelen kappaleissa 4.1.5 – 4.1.7

4.1.1 Harhapurkaukset V-asteelta codaan

Yksi kiinnostavimpia asioita Evansin lopetuksissa oli hänen tapansa soittaa teeman viimeisen kakkosvitosen päätteeksi jokin muu sointu kuin kaikkien odottama toonika. Tätä harhapurkausta seurasi yleensä usean tahdin mittainen kadenssi, jossa harmoniaa pyöritettiin kiertotietä takaisin toonikalle tai jonnekin täysin muualle. Taulukkoon 1 olen koonnut soinnut, joita Evans käytti teeman lopussa olevan toonikan sijaan outrojen aloitussointuna tai jatkeena.

Taulukko 1. Harhapurkaukset V-asteelta codaan

Sointuasteet	Soinnut C:ssä	Kappale	Tahdit
Io ⁷	Co ⁷	Stella by Starlight	7-8
IΔ/V	CΔ/G	Speak Low	5-10
bIIΔ	DbΔ	Waltz for Debby	2-3
III ⁷	E ⁷	A Sleeping Bee On Green Dolphin Street	3-4 1-6
III ^{m7}	Em ⁷	Swedish Pastry	2-3
III ^{ø7}	E ^{ø7}	I Love You	5-6
IV ^{m7}	Fm ⁷	Easy Living How Deep is the Ocean I Do It for Your Love	2-3 1-2 3-4
IVΔ ^{#11}	FΔ ^{#11}	Alfie	4-5
#IV ^{ø7}	F# ^{ø7}	Emily Stella by Starlight	2-3 2-3
#IVΔ	F#Δ	Tenderly Walking Up	2-3 1-2
#IV ^{7#11}	F# ^{7#11}	Gone With the Wind	2-3
bVIΔ	AbΔ	Everything I Love	2-3
bVIIΔ	BbΔ	My Heart Stood Still	2-3
bVII ⁷	Bb ⁷	The Boy Next Door	2-3

Taulukosta huomaamme, että yleisimmät harhapurkaukset ovat III-, IV- ja #IV-aste. Kaikista käytetyin on IV-asteen m⁷. Sointuasteita, joita ei käytetty tässä tarkoituksessa, ovat II, bIII, VI, VII sekä tietenkin V.

4.1.2 Lopetukset muuhun kuin I-asteen sointuun

Evans lopetti kappaleensa usein jollekin muulle sointuasteelle kuin ensimmäiselle. I-aste esiintyy kyllä outroissa, mutta Evans ei pysähtynyt niille, vaan jatkoi kadensoimista mielenkiintoisempiin sävyihin. Seuraavaan taulukkoon olen koonnut nämä ratkaisut - alkaen aina codassa esiintyneestä I-asteen soinnusta. Poikkeuksena tosin kahdessa viimeisessä esimerkissä lopetussointu purkautui suoraan V-asteelta tai sen tritonuskorvaukselta käymättä ensin I-asteella.

Taulukko 2. Lopetukset muuhun kuin I-asteen sointuun.

Sointuasteet	Soinnut C:ssä	Kappale	Tahdit
Im - bV ⁷ - IV ^{7(#11b9)}	Cm - GB ⁷ - F ^{7(#11b9)}	Funkallero	3-4
Im ⁷ - IV ⁷ - bVIIIm ⁷ - bIII ⁷ - bVIIm ⁹	Cm ⁷ - F ⁷ - Bbm ⁷ - Eb ⁷ - Abm ⁹	Emily	9-13
Im ⁷ - IV ⁷ - IIIΔ - VIIm ¹¹	Cm ⁷ - F ⁷ - EΔ - Am ¹¹	How Deep is the Ocean	5-7
IΔ ^{#9#11} - #VIΔ ^{#11}	CΔ ^{#9#11} - F#Δ ^{#11}	Swedish Pastry	10
IΔ - IVΔ - bVIIΔ - bIIIΔ - IIAΔ - VΔ - IΔ - IVΔ - IIIΔ ^{#11}	CΔ - FΔ - BbΔ - EbΔ - DΔ - GΔ - CΔ - FΔ - EΔ ^{#11}	My Heart Stood Still	5-9
IΔ - V ⁷ - III/#IV	CΔ - G ⁷ - E/F#	Our Delight	6-8
VΔ - VIIΔ	GΔ - BΔ	Very Early	8-9
bII ⁷ - IV ^{9sus4}	Db ⁷ - F ^{9sus4}	'Round Midnight	6-7

Yleisimmät toonikalle vaihtoehtoiset sointuasteet olivat duurissa #IV-aste, ja mollissa IV-aste.

4.1.3 Vaihtoehtoiset lopettavan I-asteen sointutyytit

Lopettaessaan kappaleen I-asteelle Evans muutti usein soinnun väri joksikin, joka oli hieman ulkona toonikan ensisijaisesta moodista. Näistä ehdottomasti yleisin oli lyydisen sävyn käyttö normaalin jooniseen viittaavan maj⁷-soinnun sijaan. Lyydynen asteikko toimii hyvin massiivisissa pianojuoksutuksissa, koska se ei sisällä ns. ”vältettäviä säveliä”, kuten esim. joonisen neljäs sävel.

Taulukko 3. Vaihtoehtoiset lopettavan I-asteen sointutyytit.

Ensisijainen I-asteen moodi	Lopetussointu	Kappale
Jooninen	$\Delta^{\#11}$	Alfie Easy Living Everything I Love My Heart Stood Still On Green Dolphin Street Sweet and Lovely Walking Up
Jooninen	m^9	I Do it for Your Love
Jooninen	$7^{\#11\#9}$	I Love You
Jooninen	$7^{\#11\#9b9\#5}$ omit3 tai $C\Delta^{13}/Db$	Woody 'n You
Jooninen	$\Delta^{\#11\#9}$ omit3 tai $G\Delta^{\#5}/C$	Santa Claus Is Coming to Town
Miksollyydinen	$7^{\#11}$	Swedish Pastry
Doorinen	$m^{6/9}$	Nardis

4.1.4 Kromatiikka loppusoinnuissa

Harmoninen ja rytminen purkaus kappaleen viimeiseen sointuun voi avata soittajan vapaaksi tonaalisista kahleista, mahdollistaen kromaattisten ja symmetristen melodioiden käytön ilman välttämätöntä tarvetta purkaa enää niiden luomaa jännitettä. Seuraavista kappaleista löytyy esimerkkejä, joissa Evans soittaa koko kromaattisen asteikon viimeisen soinnun päälle.

Displacement

Gone With the Wind

T.T.T.T.

Walking Up

4.1.5 Pitkät sointuketjut

Evans kehitti monenlaisia kadensseja kappaleiden outroihin kasvattaakseen harmonista jännitettä ennen toonikalle päätymistä. Eräs tehokas keino sointukierron ylläpitämiseksi näytti olevan I-asteen muuttaminen dominanttisoinnuksi. Tällainen ilmiö löytyy mm. kappaleista *Israel* ja *Sweet and Lovely*.

Evans soitti kakkosvitosia monenlaisilla sointutypeilla. Erityisesti maj7-soinnut olivat kovassa käytössä, kuten esimerkiksi kappaleessa *My Heart Stood Still*. Kadenssit eivät kulkeneet kuitenkaan aina kvinttiympyrää tai laskeneet kromaattisesti. Mukana oli esim. pienissä tersseissä moduloivia kakkosvitosia, kuten kappaleessa *How Deep Is the Ocean*. Joskus soinnut liikkuivat asteittain joko diatonisesti, tai jonkin muun asteikon mukaisesti, kuten kappaleessa *How My Heart Sings*.

Olen koonnut taulukkoon 4 mielenkiintoisimpia kadensseja, joita Evans soittaa näissä kolmessakymmenessä kappaleessa. Kadenssit on lajiteltu alkavan sointuasteen mukaan.

Taulukko 4. Outrojen kadensseja.

Sointuasteet	Soinnut C:ssä	Kappale	Tahdit
IΔ - bIIIA - IIA - bIIA - IΔ	CΔ - EbΔ - DΔ - DbΔ - CΔ	On Green Dolphin Street	7-18
IΔ - bIIIA - bVIA - bIIA - IΔ	CΔ - EbΔ - AbΔ - DbΔ - CΔ	A Sleeping Bee	7-11
IΔ - bVIIIm ⁷ - bVIA - bVΔ ^{#11} - IVm ⁷ - bIIIm ¹³ - bIIA ^{#11} - IΔ	CΔ - Bbm ⁷ - AbΔ - GbΔ ^{#11} - Fm ⁷ - Ebm ¹³ - DbΔ ^{#11} - CΔ	How My Heart Sings	3-7
IΔ - VIA - bVΔ - bIIIA - IΔ	CΔ - AΔ - GbΔ - EbΔ - CΔ	Easy Living	9-10
IΔ/V - bVIIA/V - VIIA/V - bIIA - IΔ	CΔ/G - BbΔ/G - BΔ/G - DbΔ - CΔ	Speak Low	5-10
IΔ/V - Iø ⁷ /V - IIIm ⁷ /V - Io ⁷ /V - IΔ/V jne...	CΔ/G - Cø ⁷ /G - Dm ⁷ /G - Co ⁷ /G - CΔ/G jne...	Waltz for Debby	1-2
IV ^{6/9} /I - III ^{6/9} /bVI - bVIIA - VΔ - VIIA	F ^{6/9} /C - E ^{6/9} /G# - BbΔ - GΔ - BΔ	Very Early	7-9
I ⁷ - IV ⁷ - bVII ⁷ - VI ⁷ - II ⁷ - V ⁷ - III ⁷ - VI ⁷ - II ⁷ - V ⁷ - IΔ	C ⁷ - F ⁷ - Bb ⁷ - A ⁷ - D ⁷ - G ⁷ - E ⁷ - A ⁷ - D ⁷ - G ⁷ - CΔ	A Sleeping Bee	1-7
I ^{7#9} - IV ¹³ - bVII ^{7#9} - bIII ¹³ - II ⁷ - bII ⁷ - Im ^{6/9}	C ^{7#9} - F ¹³ - Bb ^{7#9} - Eb ¹³ - D ⁷ - Db ⁷ - Cm ^{6/9}	Israel	3-7
III/I - II/I - bII/I - bVII/I - Im ^{6/9}	Eb/C - D/C - Db/C - Bb/C - Cm ^{6/9}	Nardis	5-8
bIIA - bVΔ - VIIA - IIIA - VIA - IIA - bIIA jne...	DbΔ - GbΔ - BΔ - EΔ - AΔ - DΔ - DbΔ jne...	Tenderly	3-15
bIIA - IIIA - IIA - V ^{7alt} - IΔ	DbΔ - EΔ - DΔ - G ^{7alt} - CΔ	Waltz for Debby	4-6
IIIm ¹¹ - I/III - IV - V ⁷ - IIIm ¹¹ jne...	Dm ¹¹ - C/E - F - G ⁷ - Dm ¹¹ jne...	Very Early	3-6
IVΔ ^{#11} - bIIIA ^{#11} - IIA ^{#11} - bII ^{6/9} - IΔ ^{#11}	FΔ ^{#11} - EbΔ ^{#11} - DΔ ^{#11} - Db ^{6/9} - CΔ ^{#11}	Alfie	5-9
IVm ⁷ - bVII ⁷ - IIIIm ⁷ - VI ⁷ - IIIm ⁷ - V ⁷ - IΔ	Fm ⁷ - Bb ⁷ - Em ⁷ - A ⁷ - Dm ⁷ - G ⁷ - CΔ	Easy Living	3-9
IVm ⁷ - bVII ⁷ - bIII ⁷ sus ⁴ - VI ⁷ - II ⁷ - V ⁷ - Im ⁷	Fm ⁷ - Bb ⁷ - Eb ⁷ sus ⁴ - A ⁷ - D ⁷ - G ⁷ - Cm ⁷	I Do it for Your Love	4-8
IVm ⁷ - bVII ⁷ - VIm ⁷ - II ⁷ - bVIm ⁷ - bII ⁷ - Im ⁷ - IV ⁷ -	Fm ⁷ - Bb ⁷ - Am ⁷ - D ⁷ - Abm ⁷ - Db ⁷ - Cm ⁷ - F ⁷ - EΔ - Am ⁷	How Deep is the Ocean	2-7

IIIA - VIm ⁷			
#IV ^{7#11} - IV ⁷ - III ^{7#5} - bIII ¹³ - II ⁷ - bIIA ^{#11} - IA	F ^{#7#11} - F ⁷ - E ^{7#5} - Eb ¹³ - D ⁷ - DbA ^{#11} - CA	Gone With the Wind	3-5
#IV ^{ø7} - IVA - IIIm ⁷ - bIII ^{ø7} - IIIm ⁷ - bII ⁷ - Im ⁷	F ^{#ø7} - FA - Em ⁷ - Ebo ⁷ - Dm ⁷ - Db ⁷ - Cm ⁷	Emily	3-9
#IV ^{ø7} - VII ⁷ - III ^{ø7} - VI ⁷ - II ^{ø7} - V ⁷ - Io ⁷ - IA	F ^{#ø7} - B ⁷ - E ^{ø7} - A ⁷ - D ^{ø7} - G ⁷ - Co ⁷ - CA	Stella by Starlight	3-9
#IVA ^{#11} - IVA ^{b9} - IIIA ^{#11} - bIIIA ^{b9} - IIA ^{#11} - bIIA ^{b9} - IA ^{#11}	F ^{#A^{#11}} - FA ^{b9} - EA ^{#11} - EbA ^{b9} - DA ^{#11} - DbA ^{b9} - CA ^{#11}	Walking Up	2-5
VA - bVA ^{#11} - IVA - IIIA ^{#11} - bIIIA - IIA ^{#11} - bIIA ^{b9} - VII/I	GA - GbA ^{#11} - FA - EA ^{#11} - EbA - DA ^{#11} - DbA ^{b9} - B/C	Santa Claus is Coming to Town	7-9
bVIA - bIIA - bV ⁷ - IV ⁷ - III ⁷ - VI ⁷ - IIIm ⁷ - V ⁷ - bVIA ^{#11} - VIA ^{#11} - bVIIA ^{#11} - VIIA ^{#11} - IA	AbA - DbA - Gb ⁷ - F ⁷ - E ⁷ - A ⁷ - Dm ⁷ - G ⁷ - AbA ^{#11} - AA ^{#11} - BbA ^{#11} - BA ^{#11} - CA	Everything I Love	3-9
bVI ^{7#9} - bII ¹³ - bV ^{7#9} - VII ¹³ - III ^{7#9} - VI ¹³ - II ^{7#9} - V ¹³ - I ^{7#9}	Ab ^{7#9} - Db - Gb ^{7#9} - B ¹³ - E ^{7#9} - A ¹³ - D ^{7#9} - G ¹³ - C ^{7#9}	I Love You	11-12
bVIIA - bIIIA - bVIA - bIIA - IA	BbA - EbA - AbA - DbA - CA	My Heart Stood Still	3-5
bVII ⁷ - bIII ⁷ - bVIA - bIIA - IA	Bb ⁷ - Eb ⁷ - AbA - DbA - CA	The Boy Next Door	3-7

4.1.6 Maj7-sointujen käyttö

Evans oli selvästi mieltynyt maj⁷-sointuihin – hän oli säveltänyt mm. kokonaisen kappaleen niillä (*Walking Up*), kokonaisen soolokierron (*T.T.T.T.*), sekä useita kappaleiden lopetuksia, jotka perustuivat täysin niiden käyttämiseen. Usein Evans käytti soinnuissaan lyydistä sävyä, eli maj7#11.

Maj7 ovat hyvin monikäyttöisiä, sillä niitä voi käyttää sekä dominanttisointujen sijaan kadensseissa että lopetussointuina eli toonikan asemassa. Niitä voi myös liikuttaa paralleelisti lähes missä tahansa intervaleissa ilman, että ne särähtävät liikaa korvaan. Paralleelisti liikutettaessa tosin soinnun ylimmän sävelen eli melodian johdonmukaisuuden merkitys korostuu. Voisi hyvin sanoa, että lyydynen maj7 toimii ikään kuin linkkinä modaalisen ja tonaalisen harmonian välillä, liukuen molempien välillä.

Koska korva kuulee maj7-soinnun helposti toonikana, sillä on helppo hämärtää sävellajituntua ja lopettaa kappale uskottavasti uuteen sävellajiin. Tätä Evans hyödyntää mm. kappaleissa *My Heart Stood Still*, jossa sävellaji moduloi kokosävelaskelissa, sekä *Tenderly*, jossa bII-asteesta tehdään toistolla uusi toonika. Muita kappaleita joita kannattaa katsoa maj7:n käytön osalta, ovat:

Alfie

Easy Living

Everything I Love

On Green Dolphin Street

Santa Claus is Coming to Town

A Sleeping Bee

Speak Low

T.T.T.T.

Walking Up

Waltz for Debby

Very Early

4.1.7 Kadenssit bassopedaalin päällä

Sointujen ei tarvitse aina liikkua pohjasävelensä perusteella loogisesti kuulostaakseen järkeviltä. Niin kauan, kun sointujen väliset äänenkuljetukset pysyvät vahvoina, saadaan hyväntuuloinen kadenssi huolimatta siitä, miltä lopulliset bassolinjat tai sointumerkit näyttävät. Bill Evans ymmärsi tämän, ja teki hyväntuuloisia kadensseja, jotka eivät todennäköisesti sointumerkkejä katsomalla näytä loogisilta, mutta kuulostavat silti johdonmukaisilta. Seuraavissa esimerkeissä bassolla on urkupiste. Kadenssit toimisivat kuitenkin myös liikkuvilla pohjasävelillä.

	tahdit
Nardis	3-6
Speak Low	3-7
Waltz for Debby	1-2

4.2 Rytmiikka

Vaikka puhuttaisiinkin kappaleiden lopetuksista lähinnä harmoniselta kantilta, olisi tyhmää sulkea rytmiikka täysin ulkopuolelle, sillä molemmat vaikuttavat toisiinsa. Jännitteet ja niiden purkaukset rytmiikassa vaikuttavat vahvasti siihen, miten kuulija odottaa harmonian käyttäytyvän, ja sama toisinpäin. Evans käyttää rytmistä ja harmonista jännitettä välillä samansuuntaisesti, ja välillä täytenä kontrastina toisillensa. Näiden efekti vaikuttaisi yksinkertaistettuna olevan, että samansuuntaisina ne tehostavat toisiaan, ja vastakohtaisina yllättävät kuulijaa ristiriitaisuudellaan.

Otetaan esimerkiksi kaksi kappaletta: *'Round Midnight* ja *Woody 'n You*.

'Round Midnight:in tahdeissa 3-6 harmoniassa esiintyy vahvaa dissonanssia, ja samalla soinnuille otetaan toistuva pisteellisen neljäsosan rytmi. Koska pisteellisten neljäsosien toistaminen alleviivaa 3/4-tahtilajia alla olevan 4/4:n päälle, se kasvattaa rytmistä jännitettä. Tässä tapauksessa yhdenaikainen rytminen ja harmoninen jännite luovat korkean odotuksen jännitteen purkamisesta, joka tapahtuu odotetusti viimeisessä tahdissa.

Woody 'n You:ssa viimeinen sointu on sijoitettu kahdeksan tahdin outron viimeiselle tahdille. Koska korva kuulee tämän paikan luonnostaan eräänlaisen syklin loppuna (tästä lisää luvussa 3.2.3), on siihen paikkaan pysähtymisellä hyvin vahva rytmisen jännitteen purkauksen efekti. Evans soittaa kuitenkin viimeiseksi soinnuksi harmonialtaan vahvasti dissonoivan soinnun, joka viittaa odotettuun toonikasävyyyn ainoastaan pohjasäveleltään. Tässä jännitteen lisäämisen ja samanaikaisesti sen purkaamisen kontrastit luovat loppuhuipennuksena kuulijalle hauskan yllätyksen.

4.2.1 Pisteelliset neljäsosat ja kahdeksasosat coda-osioissa

Evans ottaa usein coda-osioissa pulssin pisteellisestä neljäsosasta tai -kahdeksasosasta, muuttaen tahtilajin tunnun joko neljästä kolmeen tai päinvastoin. Tämä auttaa erottamaan codan teemasta ja toisaalta myös lisäämään jännitettä lopun purkausefektin tehostamiseksi. Esimerkkejä löytyy seuraavista kappaleista:

How My Heart Sings

Nardis

On Green Dolphin Street

'Round Midnight

Stella by Starlight

4.2.2 Tempo rubato

Coda-osioissa Evans siirtyy usein vapaaseen tempoon. Tällöin muu bändi jää yleensä pois, tai seurailee lähinnä pääiskuja. Koko bändillä soitettuja hidastuksia käytetään myös paljon. Oikeassa paikassa käytettynä ne valmistavat kuulijan kappaleen loppuun, ja lisäävät sen dramatiikkaa. Muutoksia codien tempoissa löytyy lähes jokaisen nuotin-tamastani kappaleesta, joten en luettele niitä tähän erikseen.

4.2.3 Loppusoinnun rytminen sijoittelu

Toimivan lopun aikaansaamiseksi sen rytminen sijoittelu on vähintään yhtä tärkeää kuin johdonmukainen harmonia. Länsimaiseen musiikkiin tottunut korva kuulee musiikkia neljän, kahdeksan ja kuudentoista tahdin laatikoissa, joten rytmisesti vahva paikka kappaleen lopetukselle on usein tahti, joka on neljällä jaollinen tai sitä seuraava uuden rytmisen syklin ensimmäinen isku. Jos lopetus tapahtuu sitä ennen tai vähän sen jälkeen, jää ilmaan jännitettä, mutta sekin voi tilanteesta riippuen toimia edukseen.

Kuten aikaisemmin todettu, rytmikka vaikuttaa myös harmoniaan. Rytmisesti tarpeeksi vahva lopetus voi avata harmonialle mahdollisuuden erkaantua kauas sävellajista menettämättä lopun vaikutelmaa. Tämä mahdollistaa käytännössä lähes minkä tahansa soinnun käytön loppusointuna. Kappaleissa *Santa Claus is Coming to Town*, *Very Early*, ja *Woody 'n You* Evans lopettaa kappaleen sointuun, joka on harmonialtaan kaukana toonikasta. Luvun 3.1.7 esimerkeissä on nähtävissä myös samaa ilmiötä; rytmikka avaa tietä vaihtoehtoiselle harmonialle ilman, että kappaleen loppu heikentyy.

5 Pohdinta

Tämä työ nosti valokeilaan erään erittäin tärkeän ilmiön: jännitteiden luomisen ja niiden purkamisen. Se ei ole ainoastaan musiikillinen ilmiö, vaan liittyy olennaisesti kaikkeen ajassa tapahtuvaan taiteeseen, kuten vaikkapa teatteriin tai tanssiin. Voisi jopa sanoa, että se on taiteen tärkeimpiä ilmiöitä, sillä ilman sitä ei ole mitään liikettä, eikä mitään mistä ottaa otetta. Jännitteitä ja niiden purkauksia luodaan sekä pienissä yksiköissä että suurissa kokonaisuuksissa samanaikaisesti. Esimerkiksi musiikissa jo tahdin sisällä tapahtuu paljon jännitteitä ja purkauksia. Korva pystyy ottamaan huomioon myös koko kappaleen draamankaaren, ja lopulta jopa kokonaisen konsertin kappaleiden välisen draamankaaren.

Tässä työssä käsittelemieni esimerkkien pohjalta näyttäisi siltä, että kappaleiden viimeisissä tahdeissa jännitettä halutaan yleensä nostaa, jotta lopullinen purkaus saisi kunnolla tehoa ja selkeän lopetuksen tunnun. Evans oli kehittänyt kappaleille yleensä noin neljän tai kahdeksan tahdin mittaisen lopetusosion (codan), jossa jännitettä lisättiin harmonisesti ja/tai rytmisesti ennen viimeistä sointua. Coda alkoi monesti siitä, mihin kappaleen teema normaalisti päättyi. Harmonisen jännitteen luomiseen käytettiin usein dissonoivia sointusävyjä tai vahvasti llydisiin sointuihin perustuvia kadensseja. Rytmisen jännite luotiin taas korostamalla triolipohjaisia tai pisteellisiin nuotteihin perustuvia rytmejä, tai muuttamalla tempo rubatoksi.

Näiden kolmenkymmenen lopetuksen nuotintaminen ja analysoiminen oli työläs, mutta samalla erittäin kiehtova urakka. Löysin valtavasti vastauksia kysymyksiini siitä, miten lopettaa kappaleita mielenkiintoisilla tavoilla, enkä ainoastaan älyllisesti, vaan tunnen todella laajentaneeni musiikillista sanavarastoani käytännössä. Uusia työkaluja on mahdotonta tuoda omaan soittoon, jos ei sisäistä mieleensä sekä soivaa kuvaa että tietoa siitä, miten se toteutetaan. Tästä syystä teoriakirjat jäävät usein vähän puolitiehen musiikillisen ymmärryksen laajentajina – niistä tuppaa puuttumaan suora yhteys soiviin esimerkkeihin, ja näin ollen niiden tietoa on hankala soveltaa luovalla tavalla. Tämän työn teorioiden ja nuottien takaa löytyy joka tapauksessa hyvinkin elävästi soiva musiikki. Suosittelen lämpimästi jokaista aiheesta kiinnostunutta hankkimaan alkuperäiset äänitykset käsiinsä nuottien rinnalle!

Lähteet

VIDEO

Corea, Chick 1996. TV-dokumentti Bill Evans. Ranska: ARTE.

KIRJALLISUUS

Pettinger, Peter 1998. Bill Evans: How My Heart Sings. USA: Yale University

Ginibre, Jean-Louis 1965. Evansin haastattelu maaliskuun numerosta lehdessä Jazz Magazine. Ranska.

Lees, Gene 1962. Evansin haastattelu marraskuun numerosta lehdessä Down Beat. USA.

Slonimsky, Nicolas 1947. Thesaurus of Scales And Patterns. New York: C.Scribner.

ÄÄNILEVYT

Bill Evans - Emily 1994. Moon #MCD 0602.

Bill Evans Trio – Explorations 1991. OJC/Riverside #OJCCD-037-2.

Bill Evans - New Jazz Conceptions 1990. Fantasy #0252.

Bill Evans Trio - How My Heart Sings 1989. Riverside/OJC #OJCCD-369-2.

Bill Evans - The Bill Evans Album 2005. Sony Music Distribution #SICP-704.

Bill Evans - Piano Player 1998. Sony Music Distribution #CK 65361.

Bill Evans - The Paris Concert (Edition One) 2001. Blue Note #7559626062.

Bill Evans - On Green Dolphin Street 2003. Riverside Records #2200.

Bill Evans - The Tokyo Concert 1990. Fantasy/OJC #3452.

Bill Evans - Solo Sessions Vol.2 1992. Milestone #9195.

Bill Evans - California Here I Come 2004. Verve #9862572.

Bill Evans Trio - At Shelly's Manne-Hole 1990. Fantasy #2632.

Bill Evans - Everybody Digs Bill Evans 1991. OJC/Riverside #OJCCD-068-2.

Bill Evans Trio - Waltz for Debby 1998. Fantasy #OJC20 2102.

Bill Evans Trio - Moon Beams 1990. Riverside #99960.

HENKILÖKOHTAINEN OHJAUS TRANSKRIPTIOISSA JA ANALYYSEISSA

Laukkanen, Matti 2011.

Süle, László 2014.

Liite 1: Transkriptiot

Nuotinnukset kolmenkymmenen kappaleen lopetuksesta Bill Evansin levyiltä

Alfie

Bill Evans – Emily

♩=135

Chords: Dm⁷, D^{ø7}, G^{7alt.}, F^Δ(#11), Eb^Δ(#11), D^{6/9}(#11), Db^{6/9}, C^{Δ9}(#11)

Tempo: ♩=135

Markings: Rubato, r.h., l.h., 8^{va}, 15^{ma}, p, *

The Boy Next Door

Bill Evans Trio – Explorations

♩=130

Chords: $G\flat^{13}$, F^{13} , $A\flat^{13}$, $D\flat^{13}$, $G\flat^{6/9}$, $C\flat^{\Delta}$

Chords: $B\flat^{\Delta}$, $B\flat^{\Delta}/A$

Rubato

8va

p

Ped.

Bass:

Displacement

Bill Evans – New Jazz Conceptions

♩=250

Chord progression: Cm⁷ Fm¹¹ Bbm¹¹ Eb⁹(omit3) AbΔ¹³

3 8^{va} 15^{ma}

Red.



Easy Living

Bill Evans – New Jazz Conceptions

♩=110

First system of the musical score for "Easy Living". The system is in 4/4 time and features the following chords: Fm⁷, B^b13(b9), A^bm⁷, and D^b7. The tempo is marked as ♩=110. The notation includes a "Ped." (pedal) marking under the first measure.

Second system of the musical score. The system continues with the following chords: Gm⁷, C⁷alt., and Fm⁷. The notation includes a "Rubato" marking under the final measure. The system is marked with a "3" (triple) over the first measure.

Third system of the musical score. The system begins with a measure marked "8" and continues with the following chords: B^b7(#11), E^bΔ, CΔ, AΔ, and G^bΔ. The notation includes a "15^{ma}" (fifteenth) marking over the first measure and an "accel." (accelerando) marking under the first measure.

Fourth system of the musical score. The system begins with a measure marked "10" and continues with the following chords: E^bΔ, CΔ, AΔ, G^bΔ, and E^b6/9(#11). The notation includes a "15^{ma}" (fifteenth) marking over the first measure.

Emily

Bill Evans – Emily

♩=170

Am⁷ D⁷ C[#]ø⁷ C^Δ



Ped. _____ ^

8^{va}-----

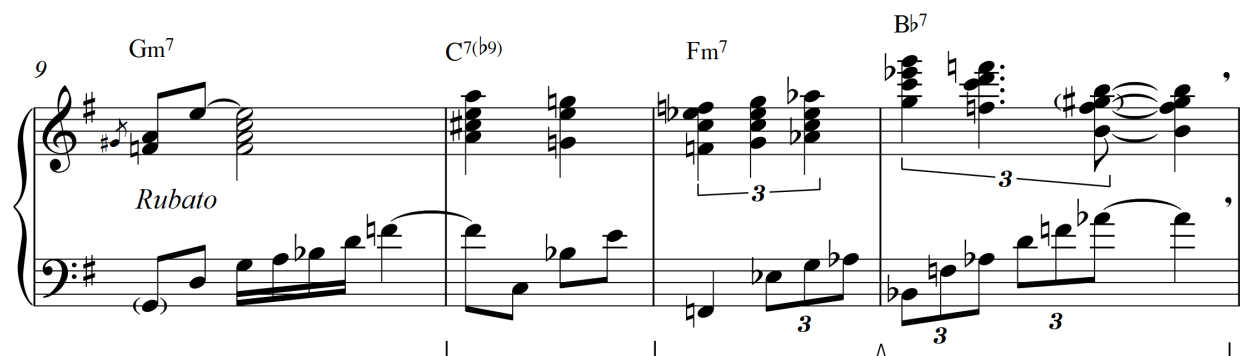
5 Bm⁷ B^b°Δ Am⁷ Ab⁷

rit.



9 Gm⁷ C⁷(b9) Fm⁷ B^b7


Rubato



13 Ebm⁹

8^{va}----- 15^{ma}-----

dim.



Ped. _____

Everything I Love

Bill Evans Trio – How My Heart Sings

♩=130

Chord progression: G#7(#5) C#9 F#7(#9) B7(b9) CΔ FΔ Bb7(#5) A7(#5) Ab7(#5)

5 C#9 F#m7 B9 CΔ(#11) C#Δ(#11)

8 DΔ(#11) D#Δ(#11) EΔ(#11) *Rubato*

Ped.

Funkallero

Bill Evans – The Bill Evans Album

$\text{♩} = 215$

D^7 G^7 Cm $G\flat^7$ $F7(\sharp 11)$

4

Rubato

8^{va}

Ped.

Gone With the Wind

Bill Evans – Piano Player

♩=220

Chords: Fm7, Bb7(^{#11}₉), A7(^{#11}) Ab7 G7(^{#5}) Gb13 F7 EΔ¹³

The first system of music is in 4/4 time, starting with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The right hand features a series of chords and arpeggios, while the left hand provides a steady bass line. The system concludes with a double bar line.

4

rit. 8va

Ped.

Bass:

The second system begins with a measure rest in the right hand, followed by a melodic line. The left hand continues with a bass line. A 'rit.' (ritardando) marking is present over the first few measures. An '8va' marking indicates an octave shift in the right hand. The system ends with a double bar line and an asterisk.

5 Eb%

L.H. drags slightly

Ped.

The third system starts with a measure rest in the right hand, followed by a melodic line. The left hand continues with a bass line. An 'Eb%' marking is present at the beginning. A 'L.H. drags slightly' marking is placed over the left hand. The system ends with a double bar line and an asterisk.

How Deep is the Ocean

Bill Evans Trio – Explorations

Rubato

F \emptyset 7 B \flat 7 A \flat m7 D \flat 7 Cm7 F7(sus4) Bm7 E7 E \flat m7 A \flat 7

6 G Δ 3

7 E \flat 6%

ppp

8 ba

Bass:

The musical score is written for piano and bass. The piano part consists of three systems. The first system (measures 1-5) is marked 'Rubato' and includes a series of chords: Fø7, Bb7, Abm7, Db7, Cm7, F7(sus4), Bm7, E7, Ebm7, and Ab7. The second system (measures 6-7) includes a GΔ chord and a triplet. The third system (measures 8-9) includes an Eb6% chord and a triplet. The score ends with a ppp dynamic marking and an 8ba (octave below) marking. The bass part consists of a single system with a Bass: marking and a triplet.

How my Heart Sings

Bill Evans Trio – How My Heart Sings

♩=145

The musical score is written for piano and is in 3/4 time. The tempo is marked as 145 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score begins with a piano introduction consisting of two measures of chords: $A\flat^{13}(\#11)$ and $G7(b9)$. This is followed by a series of chords with a 4:3 time signature change indicated above the staff: $C\Delta$, $Bbm7$, $A\flat\Delta$, $G\flat\Delta(\#11)$, Fm^9 , and $E\flat m^{13}$. The introduction concludes with a $Ped.$ (pedal) marking. The main melodic line begins at measure 6, marked with a '6' above the staff. It features a complex melodic line in the right hand, starting with a $D\flat\Delta(\#11)$ chord. The line concludes with a $C\Delta^{13}$ chord. The score is written for piano, with a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass line for the left hand.

I Do it for Your Love

Bill Evans – The Paris Concert (Edition One)

Rubato

Am Am(Δ) Am⁷ D⁷([♯]₅)

Ped.

4 Cm F⁷([♯]₉) 8^{va}

5 B[♭]7(sus4) E⁹

6 A¹³ D⁷([♯]₉) 8^{va}

2

7

3

3

2

8

Gm⁹

8^{va}

15^{ma}

accel.

8

I Love You

Bill Evans – New Jazz Conceptions

$\text{♩} = 230$

gliss.

$B\flat m7$ $C7(b9)$ $F\circ7$ F^6 $E\flat7(\sharp9)$ $D7(\sharp9)$

5 $G7(\sharp11)$ 3 $C7(\sharp11)$ $A\circ7$ 3 3 $D7(\sharp11)$

8 $G7(\sharp11)$ 3 $C7(\sharp11)$ 3

11 $D\flat7(\sharp9)$ 3 $G\flat13$ $B7(\sharp9)$ $E13$ 3 $A7(\sharp9)$ $D13$ $G7(\sharp9)$ $C13$ $F7(\sharp9)$ 8va

Rubato

Ped. *

Israel

Bill Evans Trio – Explorations

♩=185

Chord progression: Dm⁶/ F¹³ E⁷(#9) E^b7(#9) D⁷(#9) G¹³

The first system of musical notation for 'Israel' is in 4/4 time. It features a piano introduction with a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5. The bass staff has a bass line starting on G2, moving to F2, E2, and D2. Chord symbols are placed above the staff: Dm⁶/, F¹³, E⁷(#9), E^b7(#9), D⁷(#9), and G¹³. The G¹³ chord is marked with a triplet of eighth notes.

Chord progression: C⁷(#9) F⁷(b13) E⁷(#5) E^b7

The second system of musical notation continues the piece. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line starting on C5, moving to B4, A4, and G4. The bass staff has a bass line starting on C3, moving to B2, A2, and G2. Chord symbols are placed above the staff: C⁷(#9), F⁷(b13), E⁷(#5), and E^b7. The E^b7 chord is marked with a triplet of eighth notes.

Chord progression: Dm⁶/

Rubato

8va

Ped.

The third system of musical notation concludes the piece. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5. The bass staff has a bass line starting on G2, moving to F2, E2, and D2. Chord symbols are placed above the staff: Dm⁶/ and 8va. The word 'Rubato' is written below the staff. The word 'Ped.' is written below the bass staff. The system ends with a double bar line and an asterisk.

My Heart Stood Still

Bill Evans – On Green Dolphin Street

♩=220

Am⁷ Ab^{o7} Gm⁷ C⁷(b⁹_{#5}) EbΔ AbΔ DbΔ(#11) GbΔ

5 FΔ BbΔ EbΔ AbΔ GΔ CΔ FΔ

8 BbΔ AΔ(#11)

p

Ped.

*

Detailed description: This is a musical score for a piano piece. It consists of three systems of music. The first system contains measures 1 through 4, with chords Am⁷, Ab^{o7}, Gm⁷, C⁷(b⁹_{#5}), EbΔ, AbΔ, DbΔ(#11), and GbΔ. The second system contains measures 5 through 7, with chords FΔ, BbΔ, EbΔ, AbΔ, GΔ, CΔ, and FΔ. The third system contains measures 8 through 10, with chords BbΔ and AΔ(#11). Measure 9 features a piano (*p*) dynamic and a sustained chord. Measure 10 includes a pedal point instruction (Ped.) and a final asterisk (*) indicating the end of the piece. The music is written in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb).

Nardis

Bill Evans Trio – Explorations

$\text{♩} = 155$

Am⁷ F Δ E Δ Em⁷

5 F \sharp^5 /E F⁵/E D/E Em^{6/9}

rit.

Rubato

Ped. *

On Green Dolphin Street

Bill Evans – The Tokyo Concert

♩=200

Chord symbols and markings:

- Measures 1-4: G⁷alt., C⁷alt., F⁷alt., B^b7alt., G⁷alt., C⁷alt., F⁷alt., B^b7alt.
- Measures 5-8: F⁷alt., B^b7alt., G⁷alt., C⁷alt., F⁷alt., B^b7alt.
- Measures 9-12: E^bΔ, G^bΔ(#11), F^Δ(#11), E^Δ, E^bΔ
- Measures 13-15: G^bΔ, F^Δ, E^Δ
- Measures 16-18: E^bΔ(#11)

Other markings: 3 (triplets), 4:3, 8^{va}, 15^{ma}, Rubato, Ped., *

Our Delight

Bill Evans – New Jazz Conceptions

♩=205

Chord progression: D^ø7, G⁷alt., C^ø7, F¹³(b⁹)

Chord progression: B^b13(#11), Eb⁷alt., Ab^Δ, Eb⁹, D⁹(sus4)

Chord progression: D⁹(sus4)

Rubato

Sost. pedal

'Round Midnight

Bill Evans – Emily

♩=190

Piano score for 'Round Midnight' by Bill Evans and Emily. The score is in 4/4 time, with a tempo marking of ♩=190. The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into two systems, each with a measure number (1 and 5) at the beginning.

System 1 (Measures 1-4):

- Measure 1: Treble clef has a whole rest. Bass clef has a triplet of eighth notes (Bb, Ab, Gb) followed by a quarter rest. Chord: Fø7.
- Measure 2: Treble clef has a half note Bb. Bass clef has a half note Bb. Chord: Bb7alt.
- Measure 3: Treble clef has a half note Bb. Bass clef has a half note Bb. Chord: Bb7.
- Measure 4: Treble clef has a half note A. Bass clef has a half note A. Chord: A7(#11).

System 2 (Measures 5-8):

- Measure 5: Treble clef has a half note G. Bass clef has a half note G. Chord: G7.
- Measure 6: Treble clef has a half note F. Bass clef has a half note F. Chord: F7(#11).
- Measure 7: Treble clef has a half note E. Bass clef has a half note E. Chord: E7.
- Measure 8: Treble clef has a half note Ab. Bass clef has a half note Ab. Chord: Ab7(sus4).

The score includes various musical notations such as chords, rests, and a triplet. The bass line features a triplet of eighth notes in measure 1 and a descending eighth-note line in measure 8, marked with an 8va (octave) indication.

A Sleeping Bee

Bill Evans - Emily

$\text{♩} = 200$

Ab^7 Db^7 Gb^7 F^7 Bb^7 Eb^7 C^7 F^7

5 Bb^7 Eb^7 $\text{Ab}\Delta$ $\text{B}\Delta$ $\text{E}\Delta$ $\text{A}\Delta$

8 $\text{Ab}\Delta$ $\text{B}\Delta$ $\text{E}\Delta$ $\text{A}\Delta$ $\text{Ab}\Delta$ $\text{B}\Delta$

11 $\text{E}\Delta$ $\text{A}\Delta$

12 $\text{Ab}\Delta$ 8^{va} Rubato pp

Ped. *

Speak Low

Bill Evans – New Jazz Conceptions

♩=205

Chords: Gm^7 , C^7 , $F\Delta/C$, $Eb\Delta/C$, $F\Delta/C$, $Eb\Delta/C$, $E\Delta/C$, $Gb\Delta^{13}$, $F^6/9$

6

Ped.

3 3 3

Stella by Starlight

Bill Evans – California Here I Come

♩=250

The musical score is written for piano and guitar. It begins with a tempo marking of ♩=250. The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into five systems, each with a measure number (1, 4, 7, 8, 9) and a key signature change (B-flat major to E-flat major).

System 1 (Measures 1-3): The piano part features a series of chords: C^ø7, F7^{alt.}, E^ø7, and A7(^b9₅). The guitar part has a series of chords: C^ø7, F7^{alt.}, E^ø7, and A7(^b9₅). The piano part has a Ped. (pedal) marking.

System 2 (Measures 4-6): The piano part features a series of chords: D^ø7, G7(^b9₅), and G7(^b9₅). The guitar part has a series of chords: D^ø7, G7(^b9₅), and G7(^b9₅). The piano part has a Ped. (pedal) marking.

System 3 (Measures 7-8): The piano part features a series of chords: C^ø7, F7, and F7. The guitar part has a series of chords: C^ø7, F7, and F7. The piano part has a Rubato marking.

System 4 (Measures 8-9): The piano part features a series of chords: B^b07, B^bΔ, and B^bΔ. The guitar part has a series of chords: B^b07, B^bΔ, and B^bΔ. The piano part has a Ped. (pedal) marking.

System 5 (Measures 9-10): The piano part features a series of chords: B^bΔ, B^bΔ, and B^bΔ. The guitar part has a series of chords: B^bΔ, B^bΔ, and B^bΔ. The piano part has a Ped. (pedal) marking.

Swedish Pastry

Bill Evans Trio – At Shelly's Manne-Hole

♩=220

First system of musical notation (measures 1-3). Chords: Cm7, F7, Dm7. Includes a triplet in measure 2.

Second system of musical notation (measures 4-6). Chords: G7, Cm7. Includes triplets in measures 4 and 6.

Third system of musical notation (measures 7-8). Chords: F7(#11), N.C. (No Chords). Includes a Bass line starting in measure 7.

Fourth system of musical notation (measures 9-10). Chords: Bb7(#11), EΔ(#11). Includes a triplet in measure 9, a *Rubato* marking, and a *Ped.* (Pedal) marking.

2

9 N.C. , $\frac{A}{B\flat}$ $E\Delta(\#11)$

8^{va}

The musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. Measure 9: Treble clef has a melodic line starting on Bb4, moving up stepwise to G5. Bass clef has a line starting on Bb2, moving up stepwise to G3. Measure 10: Treble clef has a chord of A4 and Bb4. Bass clef has a chord of Bb2 and G2. Measure 11: Treble clef has a chord of E5, G#5, and A5. Bass clef has a chord of Bb2 and G2. A third staff at the bottom shows a single note Bb2 in measure 11.

Sweet and Lovely

Bill Evans Trio – Explorations

♩=175

A⁷(#9) D⁷(#11) G⁹ C⁷(#11)₅ A¹³(#11)₉ D⁷alt. G⁷alt. C¹³(#11)₉

5 F⁷ B^b13 B¹³ B^b13 N.C.

8 8^{va} C^Δ(#11)

Tenderly

Bill Evans – Everybody Digs Bill Evans

♩=145

Chords: Gm⁷ C⁷alt. Fm⁷ B^b7(b⁹) E Δ A Δ (#11) D Δ (#11)

6 G Δ (#11) C Δ F Δ (#11) E Δ A Δ (#11)

11 D Δ G Δ C Δ (#11) F Δ (#11) E Δ (#11)

rit. *Rubato* 8^{va}

3 3 3

T.T.T.T. (Twelve Tone Tune Two)

Bill Evans – The Tokyo Concert

Rubato

A7(#11) A \flat Δ (#11) G Δ (#11) G \flat Δ (#11) F Δ (#11) E Δ (#11) E \flat Δ (#11) D Δ (#11)

5 D \flat Δ (#11)

8^{va}-----15^{ma}-----|

Ped.

*

Walking Up

Bill Evans Trio – How My Heart Sings

♩=220

D Δ G Δ G \flat Δ (\sharp 11) F Δ (\flat 9) E Δ (\sharp 11) E \flat Δ (\flat 9) D Δ (\sharp 11) D \flat Δ (\flat 9)

5 C Δ (\sharp 11)

Waltz for Debby

Bill Evans Trio – Waltz for Debby – take 2

♩=180

F Δ /C A \flat m 6 /C Gm 7 /C G \sharp o 7 /C

3 D \flat 6/9(sus4)(add3) G \flat Δ A Δ G Δ C 7 alt. F Δ

Rubato

Ped. *

Very Early

Bill Evans Trio – Moon Beams

♩=130

CΔ A7(^{#11}_{b9}) Dm¹¹ C/E F(add2) G(add2) Dm¹¹ C/E F(add2) G⁷ F⁹/C

7 E⁹/G[#] B^bΔ GΔ , BΔ 8^{va}—

Rubato

Ped. *

Woody 'n You

Bill Evans – On Green Dolphin Street – take 1

♩=240

Chord progression for the first system:

- Measure 1: $\text{Db}^6\%$
- Measure 2: $\text{Cb}^9(\text{omit}3)$
- Measure 3: $\text{Db}^6\%$
- Measure 4: $\text{Cb}^9(\text{omit}3)$

Chord progression for the second system:

- Measure 5: $\text{Db}^6\%$
- Measure 6: $\text{Cb}^9(\text{omit}3)$
- Measure 7: $\text{Db}^6\%$
- Measure 8: $\text{C}\Delta^{13}/\text{Db}$